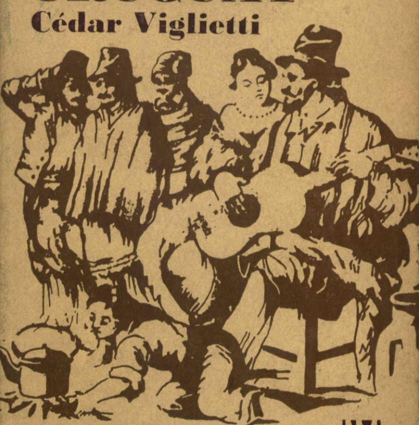
FOLKLORE MUSICAL DEL URUGUAY

Cédar Viglietti



EDICIONES DEL NUEVO MUNDO

NM

BIBLIOTECA URUGUAYA

6

CEDAR VIGLIETTI

FOLKLORE MUSICAL DEL URUGUAY

CEDAR VIGLIETTI

FOLKLORE MUSICAL DEL URUGUAY

EDICIONES DEL NUEVO MUNDO
MONTEVIDEO 1968

EDICIONES DEL NUEVO MUNDO
Juan Carlos Gómez 1497 - Montevideo.

Impreso en Uruguay - Printed in Uruguay.

A mi hija Silvia.

A mi amigo Luis Alba.

I

GENERALIDADES

El folklore, ese hijo natural de padres desconocidos... (Larousse).

Concedido que un hecho cualquiera tendrá carácter folklórico cuando concurran las clásicas condiciones que lo configuran como tal, nosotros agregaremos —en nuestro estudio— la impresión personal reflejada en la tradición debidamente analizada. Recuérdese, *tradición,* según diccionario: "Trasmisión oral de hechos históricos, composiciones literarias o musicales y coreográficas, hecha de generación en generación".

Dice bien Molina Téllez: "Es necesario distinguir lo popular circunstancial, que es sensualismo de corta duración, de lo popular auténtico que, por depuración y largo baño lustral dado de generación en generación, invoca sus derechos de expresión espiritual de un pueblo".

Así deviene la tradición, o lo popular tradicional.

No obstante, obsérvese la elasticidad del concepto en este curioso ejemplo de Ismael Moya: "Si en un área, cierto porcentaje de población expresa trozos de Martín Fierro no porque lo leyó, sino porque lo oyó en el curso de la vida y ni sospecha que es de Hernández, este trozo en tal circunstancia es folklore para el que lo repite y solamente popular para el conocedor que lo escucha".

La condición que conjuga con el concepto de Moya es la de *anónimo,* se habrá advertido; no importa se piense —en alarde de sutileza— que rebuscando intensamente en el pasado logre darse algún día con el autor, con ese "padre desconocido".

Deberá ser *espontáneo,* o sea lo contrario de lo técnico universitario y por ende de lo reflexivo o intencional.

Colectivo o *regional,* se trate de un pueblo (claro que de algunos elementos más o menos dispersos de esa comunidad pues no valdría una sola familia de común origen, por ejemplo) de varios departamentos o provincias o aun mismo países cercanos entre sí o de raíces o influencias históricas comunes.

A estas condiciones imprescindibles que hemos subrayado agregaba el estudioso argentino Carlos Vega la de superviviente, realmente interesante, que anima y embellece el hecho en cuestión.

Otro folklórogo brasileño, P. Carvalho Netto, agrega a las citadas características la de *funcional,* que no descartamos —obvio fuera decirlo— pues existe —o existió por lo menos— desde el principio, desde el mismo nacimiento o adopción del hecho considerado.

Además: es sabido que un abuso del vocablo folklore designa así a una música que adopta sus materiales, temas instrumentales y procedimientos, o sea su temática y su estilística, del verdadero y original folklore, surgiendo en obras populares como las que se hallan en boga; y hasta a veces se extiende el falso título a eminentes compositores que bebiendo en las viejas eternas fuentes profundizaron en una tecnificación o estilización tal como se observa en nuestro Eduardo Fabini, o más lejos, en Villa Lobos, Ginastera, Grieg, Smétana, Bela Bar-

tock y en varios autores rusos, españoles, etc. Este error —por la cultura de quienes conozcan tales autores— es realmente poco común.

En nuestro país —al igual que en la Argentina y en otras regiones andinas (la extensión del área no tiene importancia) — existe un ejemplo clásico de folklore: la *Vidalita.* Observe el lector y confronte si se cumplen o no todas las condiciones mencionadas.

En cuanto a la procedencia de lo nuestro (no digo origen) pienso lo siguiente: así como del estudio de la música folklórica sudamericana (especialmente argentina, Carlos Vega) las fuentes principales surgen en Lima, vertiente de la primera cultura —incaica y europea— así sucede con Montevideo irradiando su influencia sobre la campaña.

No se juzgue esta afirmación como nacida bajo la sugestión de las citas históricas que se van a leer —casi todas ellas capitalinas— pues tengo bien presente que los testimonios de los viajeros de siglos pasados no se refieren mayormente al interior del país, en razón de que dichos autores apenas se asomaron a los enrejados balcones de la ciudadela.

La música del gaucho —llamémosla por ahora no muy correctamente así— no estaba aquí cuando él apareció. Nada le había dejado el indio. Tuvo que crearla. ¿Solo? No. En el aspecto coreográfico, más fácil para ejemplo, un Cielito o un Pericón ofrecen modalidades de indudable ascendencia europea.

En lo musical, el Triste, lo más nuestro, acusa origen incaico pero la escala procede del Viejo Mundo lo mismo que su contenido literario esencialmente hispano.

Pese a llamársele música gauchesca no nace en el campo nuestro folklore musical; crear un Estilo

(pongo por caso pues cada guitarrero tenía el suyo propio) presupone una serie de conocimientos adquiridos directa o indirectamente en los centros cultos, urbanos. En largos períodos —generaciones a veces— aun cuando en forma inconsciente o subconsciente.

Ocurre ello por lenta asimilación, por contagio, por herencia.

Existe sí, la creación —relativa— de la melodía compaginada en algún caso con trozos tomados aquí o allá, pero el resto, medida, armonía, ritmo, es fruto de lento proceso adoptivo y asimilado por natural influencia del medio ambiente.

Quizá la obra más interesante del campesino consista en *conservar*, primeramente, lo que recibe; y luego simplificar, quitar esos inútiles abalorios de los que el músico —cantor o guitarrero— de la ciudad, más hábil, suele abusar en comprensible afán de exhibicionismo.

El virtuosismo negativo de este último es eliminado a la postre por el amor del campesino, intuitivo, instintivo, que acierta a conservar lo fundamental, lo realmente valioso (el baño lustral antedicho) y las más de las veces sin advertirlo.

Antiguamente la vida en el campo transcurría lentamente, tal la causa por la que el folklore se hallaba en el interior: ausencia de novedades en material sonoro, afición a lo familiar o a lo heredado por tradición lugareña, una visión menos amplia del mundo artístico por restricción de horizontes, apego natural a desenvolverse en la danza o en el canto bien conocidos —defensa natural— en contraste con la desconfianza hacia las renovadas modas capitalinas, el tema accesible de los versos que con dichas músicas se entonan— candor del pueblo que habla de lo suyo, de los sucesos comunes a su

medio... en fin, motivos todos concurrentes a la retención de ese arte familiar, a su cariñosa conservación.

Esto no significa un vocabulario forzosamente gauchesco cuando canta, conviene desconfiar, pues más bien gustará de una literatura propia de los centros medianamente cultos, ya que, quiera o no confesarlo, en ellos tiene puestos sus ojos.

Aclaremos: al decir *nuestro folklore* no limitamos ese concepto con un rígido sentido de fronteras; si nació tal danza aquí o enfrente, demuéstrelo quien guste de esas porfías localistas. Nosotros diremos *nuestro* cuando aquí se aclimata, cuando llega a ser el medio de expresión artística del hombre de fronteras adentro, aun cuando fuera de ellas dicho folklore sea más o menos conocido. Por otra parte, esto es lo correcto.

Allende el Plata hubieron danzas y cantos que no pueden ubicarse de este lado; allá existe mayor variedad, de ritmos principalmente, ya que por ventaja de su geografía recibió aportes de Chile, Paraguay, Bolivia y Perú, enriqueciendo así su acervo musical.

Nosotros —junto al Brasil de distinto idioma, que quizá por ello poco o nada nos aportó— logramos menor variedad de especies y aun de instrumentos; pero, en compensación quizá, la adopción de ciertos elementos fue no menos fecunda por intensiva, como se verá más adelante.

No hubo, pues, mayor intercambio a través de fronteras terrestres, basta observar que no nos rodean fuertes centros culturales; ese trasiego más bien se realizó entre Montevideo y Buenos Aires, de puerto a puerto.

De las influencias europeas que inciden en nuestro país se destacan las españolas en primer término, luego las francesas e inglesas.

No significa esto una adopción de Jotas, Minuetos y Schottishs en continuada persistencia. Antes bien, un hondo sentido racial desalojará pronto de estas playas esos temas de allende los mares.

Se bailaron, es cierto, tales danzas; pero no arraigaron, y cuando alguna vez lo hicieron fueron transformadas, re-creadas.

Concretando, nuestro folklore musical está compuesto por las siguientes canciones: *Triste, Estilo, Cifra, Milonga* y *Vidalita.* Y por las danzas siguientes: *Cielito, Pericón, Media Caña* y *Polca.*

Y en un segundo término por un poco ajenas al pueblo unas y por menos conocidas otras, estarían el *Minuet Montonero, Candombe, Gato, Huella* y *Malambo.*

(Algunas de ellas, Milonga y Cielito sobre todo, pueden ubicarse indistintamente como canto o como baile).

Una puntualización destinada a las actuales generaciones: no existieron los llamados grupos folklóricos a varias voces, con distintos instrumentos y menos con bombo... Sólo un hombre abrazado a una guitarra, tañéndola simplemente, o más común acompañando con ella su canto.

Más tarde se empleó el acordeón principalmente para la Polca, el tamboril para el Candombe y en su época el clave o piano para el Minuet.

De nuestro libro próximo a aparecer, *"El Himno Nacional y la guitarra nuestra"* —donde estudiamos la trayectoria histórica de este instrumento en el Uruguay— entresacamos algunos nombres del pasado para dar una idea de la difusión apuntada: ta-

ñeron sus cuerdas, pues, (casi todos ellos de afición o "de oído" como suele decirse) Artigas, Lavalleja, el Padre Monterroso, Eusebio Valdenegro, Fernando Otorgués, los dos Spíkerman de la Agraciada, Bartolomé Hidalgo, el asistente "Ansina", Fausto Aguilar, Juan Manuel Bonifaz, Bernardo P. Berro, Fernando Quijano, quien justamente en esas cuerdas compuso la Canción Patria [1], Aparicio Saravia y Julio Herrera y Reissig.

---

(1) A este respecto publiqué dos artículos titulados "La Música de nuestro Himno", en el diario "Acción" de Montevideo del 19 y 26 de octubre de 1964 donde se evidencia la verdadera paternidad de dicha música erróneamente atribuida a Debali.

II

EL TRISTE Y EL ESTILO

I

EL TRISTE

a) *Historia*

Ya por el 1800 era esta especie la más popular entre nosotros.

A fines del siglo XVIII Félix de Azara ve que "...en cada pulpería hay una guitarra; cantan yarabís o *tristes,* que son cantos monótonos y siempre tristes, inventados en el Perú, tratando de ingratitudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos".

En notas de un viajero inglés ([1]) hallamos: "1808. —La diversión principal / de las mujeres de Montevideo / es la de cantar y tocar la guitarra... Las tonadas que ejecutan son generalmente de carácter amoroso y de melancólicas romanzas del Perú".

En 1815 los hermanos Robertson en "Cartas de Sudamérica" se referirán varias veces a los "tristes sudamericanos" siempre acompañados por guitarra, que les recuerdan "aires montañeses de Escocia" — interesante sugerencia pues se nos ocurre este recuerdo obra y gracia de la pentatonía característica de los viejos tristes o yaravíes.

A este propósito: la música incaica, nacida en la quena —especie de flauta rústica— de cinco o seis

(1) De "Notas ou the Viceroyalty of la Plata", por A. Gentleman. Londres, 1808, transcripto de E. Salterain Herrera.

agujeros, se conformaba aproximadamente con una escala de otras tantas notas que podrían corresponder a do-re-mi-sol-la- (do) ; de ahí la pentatonía.

Contemporáneamente, D'Orbigny andando por nuestras tierras anota: "yo había oído muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos tan difundidos en toda América". (Debe entenderse América del Sur).

Respecto a su geografía diremos que Carlos Vega transcribe referencias de su país, de Perú, Chile y Ecuador. Como vemos omite al Uruguay y al Paraguay. Agreguemos nosotros una mención de Robertson correspondiente a este último país: ..."los escoltaban uno o dos guitarristas, que se acompañaban con sus instrumentos al cantar algún *Triste* o balada nacional", y agrega a su vez Cuninghame Graham: "Estos *tristes* se cantaban mucho en el Paraguay en mis tiempos (tiempos del rey Wamba) eran melancólicos, en tono menor, cantados en un alto falsete arrastrando las últimas notas hasta dejarlas morir y entremezclarse entonces con los últimos rumores de la noche".

Luego de esta bastante buena definición del Triste, transcribo una versificada mención donde aparte de su gran valor histórico, se constata que el injusto desdén por lo nativo fue cosa de siempre en este Montevideo nuestro tan proclive a las novelerías. Ya lo advertía antaño el fecundo Acuña de Figueroa en esta sátira al excesivo gusto por lo extranjero:

"Es moda sólo cantar
en portugués o italiano,
que el hacerlo en castellano
es cosa antigua y vulgar;
querer un *triste* entonar
que el alma toque o encienda

merece una reprimenda;
pues sólo deben las niñas
cantar arias o modiñas
o cosas que nadie entienda."

Parecería esto indicar cierta decadencia del género por lo menos en alguna clase social capitalina; no obstante, el verdadero pueblo cultiva, allí cerca, lo realmente suyo.

Antes —1830-1834— citaré al francés Arséne Isabelle, radicado un tiempo en Montevideo, quien expresa: "las montevideanas gustan de la música italiana y francesa, pero una propensión irresistible las hace preferir aún los *tristes* peruanos y los cielitos nacionales".

Sin determinar el género, W. H. Hudson, el de "La Tierra Purpúrea", oirá en Florida, por el 66, a un gauchito de pies descalzos "cantando un triste y bonito aire".

Días después, en Paysandú, conoce a Epifanio Claro ..."rasgueando una vieja, rajada y desafinada guitarra; cantó tonadas amorosas con una voz de falsete, triste y llorosa". Y a continuación transcribe parte de la canción cuya traducción del inglés semeja una décima un tanto irregular, de lo cual puede inferirse tratárase de algún Triste o Estilo.

Acevedo Díaz en "Lanza y Sable" expresa: "Guitarras y acordeones constituían la orquesta; para lo vocal se estaba a los cielitos y *tristes*". En otra parte agrega: "Su buen oído retenía con facilidad *tristes* y cielitos, esas improvisaciones cortas del gaucho vagabundo, escasas de armonía, simples y monótonas, pero hijas del ambiente..." (creemos generalizó erróneamente, el triste no era para repentistas).

Otro clásico uruguayo, Manuel P. Bernárdez: "los he visto /a los gauchos/ cuando era niño; en una grande estancia del interior /tal vez Salto, por el 70 y tantos/ hombres de tristeza altiva que cantaban bajo el ombú canciones tristes y vagas como reprimidos ayes de dolor..." Imaginamos se trate del Triste, pues posteriormente habla del Estilo y lo llama por su nombre.

Igual sucede con un cronista de la "Tribuna Popular" al referirse en 1880 a un payador nuestro: "Uno descolgó la guitarra con más remiendos que pantalón de usurero y ensayó uno de esos tristísimos aires que sólo es dado ejecutar al que en nuestros campos ha nacido". Pues más adelante se expresa concretamente del Estilo.

Decía Samuel Blixen en interesante estudio sobre nuestro gaucho: "Ya no corretea por montes y cuchillas, rebelde a toda ley y a todo yugo... ya no resuenan los melancólicos *tristes* bajo el ombú frondoso, en las calladas noches de estío".

A su vez Leogardo Torterolo: "Así como el romance es en España, desde los tiempos del Cid, el metro popular por excelencia, entre nuestros gauchos lo fueron el *triste* y la vidalita".

Otro historiador nuestro, F. A. Berra, en 1885: "Los campesinos criollos y mestizos amaban la música, el canto y el juego. En las pulperías, mientras se bebía, un guitarrista que nunca faltaba, lucía su habilidad tocando y cantando *tristes* que disponían a la melancolía por el asunto desgraciado de los versos y por lo aflictivo de la música".

b) *Supuesto origen del Triste*

Expresaba Carlos Vega: "Creo prudente considerar la posible llegada de la forma *triste* de España,

seguida de hibridación en el Perú". Fuera de tal prudencia nada más agrega para justificar tal opinión que no compartimos.

Antes bien, creemos que el proceso es a la inversa: el triste o yaraví ya *estaba aquí* y fue el español el causante de su hibridación.

Veamos si no: recordando su primitivo nombre incaico —llarabí, harawic, etc.— por un lado; por otro aceptando como corresponde que las recopilaciones postcolombinas son bastardeadas —los incas no sabían anotar su música; considerando que su posterior traslado de la quena pentatónica a la escala universal de la guitarra apareja lógica desnaturalización; teniendo en cuenta, pues, esos factores, agregamos uno sugestivo tanto como respetable: casi todos los viajeros —cultos aun cuando no fueran musicólogos— extienden su índice al Perú.

A este propósito tomaremos del propio Vega los datos siguientes: el viajero Stevenson anota —1810-1812— en Ecuador y Lima respectivamente: "Los mestizos aman apasionadamente la música. Nada puede sobrepasar la dulzura melodiosa de sus *tristes*. . ." Y luego: . . ."su hermana canta algunos *tristes* acompañándose con su guitarra". El inglés Caldheug —1821— en Mendoza: "Las canciones favoritas /de las mujeres/ son los Tristes del Perú, las adoloridas tonadas que cantan los súbditos del último inca después de su muerte" (sic). Proctor, 1824, habla de canciones semejantes entonadas por negros limeños "en tono menor y de suavidad lastimera". Isabelle —1832— ya lo vimos, oye en Montevideo "los tristes peruanos".

En la Biblioteca Nacional hallé esta curiosa noticia: "El Dr. Adolfo Saldías refiere haber oído a Sarmiento, que hallándose desterrado en Italia el

Mariscal Santa Cruz, Presidente que fue de la Confederación Perú-Boliviana, fue visto por el maestro Verdi, quien casualmente paraba en el mismo hotel, para repetir unos yaravíes que acostumbraba a tocar en su guitarra; yaravíes que luego Verdi incorporó a su ópera Traviata."

D'Orbigny —ya citado— "había oído muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos."

Y para terminar, dos viajeros aclaran más el panorama: Félix de Azara, lo vimos: "yarabís o *tristes* que son cantos inventados en el Perú", así dice un español que bien pudo reconocer como tal la ascendencia hispana de que habla Vega. El otro viajero es Mantegazza — 1858: "Muchas veces he admirado en aquellos improvisadores gran fantasía y espiritualidad, pero mis oídos se han rebelado contra aquella música... El chisporroteo vivaz y lascivo de las canciones andaluzas se ha perdido completamente y han creado una música triste, monótona, lúgubre".

Innecesario comentar esta su nostalgia por lo español "que se ha perdido completamente"...

En fin, unos cuantos índices apuntando al imperio incaico, o a Lima si se prefiere; y quienes así señalan conocieron *en vida* al triste como no lo conocimos nosotros que sólo nos guiamos por atisbos o presunciones.

La inteligente investigadora Isabel Aretz que sigue los lineamientos de Carlos Vega, aquí no obstante se aparta de ellos; si bien no se opone formalmente a su compatriota, habla de "melodías francamente europeas unas, *indígenas* otras — pentatónicas y hermanas del Yaraví precolombino y del Huayno canción". Lo que es mucho decir, amén de que en ningún momento sugiere lo expresado por Vega.

Me ayudaré de nuestro Zum Felde, aun cuando a veces resulta un tanto contradictorio en estos temas: "El lirismo de nuestro folklore es indio y viene del Norte, de los Andes, impregnado de la tristeza y ternura de los yaravíes." "El Triste –dice en otra parte de su "Proceso Intelectual del Uruguay"– procede del norte argentino y su raíz ancestral se nutre de la tristeza y ternura del alma indígena de los Andes".

Más adelante: "El folklore del norte argentino es de origen indio." Y en seguida, en oposición: "Los cielitos no tienen mezcla incaica". De lo cual deducimos –compartiendo– que el Triste sí la tiene.

En nuestro primer libro sobre folklore, en 1947, transcribimos de Orestes Araújo –quien a su vez se remite a Juan Cruz Ferrer– estas peregrinas y "españolas" comparaciones: "Los cantos andaluces tienen aquí sus equivalentes en espíritu y forma. Las milongas y vidalitas son como las peteneras y soleares. El gato, la media caña como las seguidillas y la jota, etc."

No obstante el origen hispano de ambos autores –de ahí su españolísimo afán– no se refieren en absoluto ni al Triste ni al Estilo. Por lo menos éstos se salvan...

c) *Características*

Desaparecida esta especie, basándonos en consecuencia en viejos Tristes pautados, intentaremos esbozar su posible forma.

Hubo de tener un preludio o introducción más o menos breve –esto dependía de la habilidad del guitarrista– facilitando la entrada del canto en base a una cuarteta, si acaso sextina –no estricta-

mente octosilábica en su totalidad— con temas literarios de carácter amatorio.

Con el correr del tiempo habrá agregado algún par de versos y una parte central, cadenciosa.

En las dos frases primeras, repetidas al final, está contenido su valor estético: fraseo profundo, dramático, donde asoma —donde resalta— el parentesco con el Yaraví y por ende su sentido telúrico, sudamericano.

Esta parte lenta y lírica —de romántico carácter— es fácil advertirla al comienzo de un Estilo, luego de la introducción, así como en los finales de algunas canciones llamadas camperas o en ciertos momentos de músicas estilizadas de inspiración criolla. En estas últimas, cuando en un pasaje cantable de diseño melancólico, percibimos algo como nativo y familiar —antiguo— es porque allí está escondido el fraseo del Triste, como está en los grandes momentos de "Campo" de Fabini, y también, desde luego, en sus "Tristes" aun cuando sin trabas estróficas ni preocupación de medida, lo cual nos inhibe tomarlos como modelo.

El sentido musical de este género trasciende soledad y nostalgia llevada a tal grado de plenitud y aún de sobria y sin par mesura que pareciera configurar en su re-creador, intérprete o aun simplemente portador, un espíritu profundo de aristocracia capaz de aflorar en cualquier nivel social cuando de cosas artísticas se trata.

Dice Sarmiento: "El *triste* es un canto frigio, plañidero, natural al hombre en el estado primitivo de barbarie, según Rousseau." Lo cual es comentado con verdadera justicia por Carlos Vega: "Nada menos. Si hubiera sabido Sarmiento el grado de civilización que se necesita para crear, para cantar, para sentir un Triste..."

II

EL ESTILO

a) *Historia*

La versión más antigua que hallé en el Uruguay correspondería a 1870 aproximadamente; fue en una "Tribuna Popular" del año 84, refiriéndose a la niñez de un matrero apodado "El Clinudo". (Pueden verse más detalles sobre este personaje al comienzo del capítulo "Payadores" de este libro, o en su biografía, "El Clinudo, un gaucho alzao. - 1882" de C. Viglietti, premio M. I. P. 1955.)

Dicha versión, pues, la cantó cerca de Minas un payador de apelativo Ciriaco (no sabemos su apellido).

Ya más acá, digamos que el famoso Circo de los Podestá tuvo "su Estilo", titulado "La Piedra del Escándalo", tan familiar a nuestros abuelos — tal vez más a nuestras abuelas:

"Sobre el alero escarchao
encontré esta madrugada
una palomita helada
que el viento la había extraviao.
Porque es tuya la he cuidao..." etc.

Cuatro décimas en total, lo clásico en el género.

A partir del 80 y tantos los hallazgos son innumerables, alentando —en campaña sobre todo— hasta las primeras décadas del siglo actual que es cuando comienza su lenta agonía.

Los payadores nuestros gustaron mucho de esta especie: Arturo de Navas grabó gran cantidad de Estilos —muchos más o menos propios—. Igualmente los cantaron Orlando Landívar, Eduardo

Pascual, Lindolfo Spíkerman ("yo era muy estilero", nos dijo) y hasta el propio Elías Regules cuyos versos –y cuya "Tapera" incluso– se entonaron tanto al son de una Milonga como de un Estilo.

Uno de estos últimos más conocidos en guitarra es el Nº 2 pautado por Juan Alais; muchas veces lo oí por guitarreros intuitivos y hasta en algunas ocasiones observé la melodía reforzada con una octava baja; me sorprendió en esta forma publicado en una revista italiana de 1902, "Natura ed Arte", animando un artículo titulado "Usi e costumi dell'Uruguay, Il Gaucho".

Dice textualmente: "Estilo, altro canto del gaucho".

No lleva introducción (lo cual he observado más de una vez cuando el intérprete lo "muestra" al forastero curioso, suprimiendo también la parte llamada cielito y dando así cabal importancia a lo que realmente la tiene).

La letra viene en castellano:

"Soy el que el domingo va
de rancho en rancho cantando;
el que vive pregonando
nuestra santa libertad.
Soy el que ama el chiripá (2)
y no olvida el cimarrón,
el que no falta en reunión
que el paisanaje se encuentra" (sic)
"Soy el gaucho que ande dentra
va mostrando el corazón."

Los cuatro primeros versos van en compás de 3/4, sigue en 2/4 y en los dos últimos torna a 3/4.

---

(2) La melodía de esta parte del Estilo aparecerá luego al comienzo del tango "Duelo Criollo" de J. Rezzano.

Es muy probable que la desaparición del Triste se deba en buena parte —por lo menos en nuestro país— a la gran difusión del Estilo, su heredero directo, menos monótono, más animado.

Dejando de lado la ascendencia mencionada, puede decirse que el Estilo nació y se cultivó en canto y guitarra perdiendo en este instrumento todo rastro de pentatonía; pero no la belleza profunda del fraseo característico de su antecesor.

Adquirió forma regular, abarcando su canto —exento de todo melisma— la clásica Décima.

Precede al canto un Alegro, más movido y quizá más extenso que el del Triste por mayor dominio del instrumento. Luego cuatro versos —tocado es más o menos equivalente— entonados con el tema principal empleado dos veces, en compás binario, tras lo cual aparece el aire cadencioso, ternario, llamado cielito por algunos, con un ritmo que a veces se parece a la zamba, en el cual ya no hay dramatismo (sino más bien nostalgia, evocación, cierta ternura) y que abarca cuatro versos.

(Este aire ternario suele repetirse musicalmente idéntico en Estilos distintos).

Finalmente, los dos versos restantes se entonan con la libre melodía del comienzo, esta vez resuelta definitivamente.

Esta fue la forma clásica, pero los hubieron de ocho versos, restándoles esos dos a la parte intermedia, o a la del principio. En otras variantes, tras el tema inicial irrumpía el Alegro o parte de él, resultando así discreto recurso para quebrar en cierta forma su natural monotonía.

Antiguamente la cantidad de estrofas oscilaba alrededor de cuatro — número excesivo para una exhumación.

Restaría agregar que, como el Triste —éste antes, ya se dijo— fue el género más cultivado en todo el país; no transcribimos citas históricas por no fatigar al lector con tantas como hemos hallado, aparte de que, aun sin proponérnoslo, venimos oyendo este tipo de canción desde hace más de cincuenta años.

III

LA CIFRA

a) *Historia*

Pese a una cita de Acevedo Díaz correspondiente a 1823, no nos animamos a ubicarla tan temprano, por lo menos con este nombre; aun cuando Concolorcorvo dice en 1773 que nuestros gauchos gustan de la improvisación al son de la guitarra —característica de esta especie— expresando que "cantan coplas que sacan de su cabeza".

Los hallazgos realmente documentados ocurren más acá de 1870.

Del ya citado "Clinudo" decía su antiguo cronista: "Iba a una pulpería los días de fiesta y allí cantaba por *Cifra* con los milongueros más mentados de diez leguas a la redonda". Esto se escribe en 1884.

Por esa década la vemos alternando con la Milonga; anota un periodista compatriota sobre una payada entre nuestro Arturo de Navas y el argentino Ezeiza: "Navas es también sobresaliente en la improvisación y maneja con la misma soltura la *cifra* que la milonga".

Una viejecita, Marta Marino, cercana a los cien años, me contó hace unos veinte que uno de aquellos famosos hermanos Valiente había sido su padrino; orgullosa refería que murieron tres de ellos en un combate entre blancos y colorados, porque según el sobreviviente "no estábamos los cuatro".

Este, pues, cantaba *Cifras* de las que recordó un trozo que ella solía cantar en "el Durazno":

"Era un día que llovía
agua que era un estropicio,
llegando el gaucho Aparicio
en su negro galopón"...

Cuando muere Alcides de María, sobre su tumba, Julio Herrera y Reissig saluda "Al Bión campuso de la leyenda... de la guitarra andariega y bohemia, de las versadas de contrapunto y de las *cifras* quejumbrosas bajo el alero".

Ramón García, cantor y guitarrero nonagenario, del Soldado (Lavalleja) oía a fines de siglo a un colega Tito Requena, en Minas, cantar por *Cifra* estos conocidos versos:

Trina el zorzal dulcemente,
se oye el canto del boyero,
los redobles del jilguero
y el rumor de la corriente.

En síntesis, puede suponerse que el apogeo de la Cifra ocurra entre 1870 y 1910 desapareciendo, barrida por la Milonga, antes que el Estilo.

b) *Características*

Género exclusivo de payadores, comenzó con cuartetas octosilábicas, pero resultó la sextina su métrica tradicional, aun cuando llega a los ocho o diez versos — artificiosamente.

No fue tema de amor ni de soledad; antes bien, buscó siempre el teatro turbulento de la pulpería o las amplias ruedas de los fogones y hasta llegó a espectáculo escénico en salas de Montevideo o del interior, a fines de siglo.

Siempre —y únicamente— acompañada con guitarra, ésta inicia una introducción de lujosos rasguidos de gran sonoridad abarcando todas o casi todas las cuerdas; efecto de mucha vistosidad, logrado con un vaivén agilísimo de la mano derecha, elegante y caprichosa pero con exacto sentido en su intrincado ritmo.

Luego entra la voz, arrogante, enfática, desafiante, entonando un primer verso al que sigue un rasgueado de un par de compases; tras esto se repite el primer verso agregándose de inmediato el segundo como en "rubato", acelerando; luego otros dos versos seguidos por otro rasgueo similar —a veces cambiado por un punteo o especie de trémolo— para así seguir en curioso diálogo de guitarra y canto hasta un final resuelto con nuevo énfasis y varonil prestancia.

En la parte central la melodía se mueve en reducido ámbito, con repetición de notas o éstas muy cercanas en sonido, pero cantadas y no, antiguamente, en forma de verdadero recitado. Juan A. Feijoo, sanducero, antaño asistente del Gral. Eduardo Vázquez en época de Latorre, me expresaba hace mucho que nunca se recitó parte alguna de la Cifra en sus tiempos de cantor; esto concuerda con otros informes de la época y aun con mis propios recuerdos montevideanos. Creo que este recurso comenzó a emplearse a partir de 1920 y en décimas particularmente.

La literatura de esta especie fué en general de carácter épico, heroico, resultando atinado complemento para la gallarda prestancia de su música.

Cuando la lucha por la patria tal vez —o por la divisa más bien por razones de época— suena

este tema tras el estrépito del rémington, del sable o de la lanza.

Si ha caído un caudillo, apenas sosegado el entrevero —y aún años después— el payador levanta a ese Jefe para sostenerlo en el recuerdo cantando sus hazañas y su muerte con rasguidos de Cifra. Era como envolver al héroe en una tremolante bandera de gloria. Porque ¿cómo podía un gaucho ser corajudo si alguien no hubiera de cantar su heroísmo al sonar de una criolla vihuela?

Que por algo decía Homero que los dioses disponen de los destinos humanos y deciden de la caída de los hombres, a fin de que las generaciones futuras puedan componer cantos.

No obstante todo lo dicho, es curioso —y obligatorio— apuntar que tan comunes como los homéricos eran los temas humorísticos, narraciones de pintorescos bailes de bichos de nuestra fauna donde alternaba la malicia del zorro con la ingenuidad de la gallina, la tosudez de la mulita, el sapo cantor, etc. O si no, burlas sobre la tacañería de algún gringo o sobre su ignorancia de las costumbres camperas.

Asimismo se relataban duelos criollos, vicisitudes de matreros, triunfos del pingo parejero, etc.

La introducción de la Cifra por su empaque y prestancia era un toque de atención en petulante clarinada, un jactancioso anuncio, era el "Aquí estoy" o "Aqui me pongo a cantar" del payador [1].

---

(1) Frase ésta de un romance gauchesco perteneciente a un fraile Maziel, santafecino, que murió desterrado en Montevideo; data de 1777 y se titulaba "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor Don Pedro de Cevallos".

Aquí me pongo a cantar
abajo de aquestas talas
del maior guaina del mundo
los triunfos y las gazañas."

Todos recordamos, pues, ese verso inicial de Martín Fierro. Cien años después.

Este brillante preludio inicial de la guitarra se presenta como para iniciar la marcha con la pompa de un fastuoso cortejo precediendo a su canto para realzarlo y anunciarlo.

El rasgueo con que se rubricaba un verso como en vanidoso aplauso a sí mismo, es presuntuoso anuncio de lo que vendrá pero también —y sobre todo— un recurso para ganar tiempo a fin de componer el verso siguiente debidamente aconsonantado.

Huelga decir que a menudo echaban mano de refranes y sentencias criollas rematando así sus sextinas.

c) *El Contrapunto*

Resta agregar que por 1880, el contrapunto entre dos payadores consistía en una cuarteta o sextina, siempre al son de la Cifra, contestada por otra similar, todo ello ante el público expectante de la pulpería —o afuera bajo la enramada en domingos de penca.

Este duelo se establecía por anticipado las más de las veces, enfrentándose los cantores con sendas guitarras — alguna encintada.

Aunque no siempre, solían ser comedidos al principio, rebajando méritos propios y alabando al rival, para terminar exaltándose con calor de gallera, llegando incluso a imprecaciones e insultos.

Temas, de toda índole; se dirigían preguntas sobre costumbres raras de animales, meteorología, ya lindando con la metafísica, subiendo al firmamento o hundiéndose en el mar, todo ello salpicado de dichos y refranes.

Dice Marcelino M. Román en su libro "Itinerario del Payador", editado en la Argentina y sobre cantores de ese país:

"Hace muchos años leímos en una revista una anécdota que tuvo por escenario la tierra uruguaya. Un bardo pueblero llega a un pago del interior y se topa con un mentado payador del lugar. En cierto momento es puesto en apuros con la siguiente pregunta:

¿Qué distancia es la que hay
de las orillas al mar?

El payador campesino pareció interrogar al corazón de su guitarra. Con rasgueos cachacientos le buscaba voces inspiradoras. Pero la respuesta no salía. Ya el concurso comenzaba a pensar en su derrota, cuando la voz del cantor apuntó en la tensión del instante: "Parece, amigazo viejo – parece que a mí me toca..." Pero siguieron nuevos rasgueos. Tras lo cual la respuesta salió redonda y entera:

Parece amigazo viejo,
parece que a mí me toca;
la mesma distancia que hay
de los labios a la boca.

Con lo cual el trovero campesino dio una nueva muestra elocuente de su ingenio y afianzó la fama de que gozaba en su pago".

IV

LA MILONGA

a) *Historia*

Hubieron dos tipos de milonga, la que bailó el compadrito de los arrabales capitalinos y la que se cantó al son de la guitarra, sobre todo en campaña. Nos ocuparemos de ésta, la otra no pertenece al folklore, no se mantiene como la campesina extática en su estructura, antes bien, evoluciona en las orquestas típicas hacia el tango para separarse luego —artificialmente— en procura de su propio ritmo. Daba idea de su linaje una de las cuartetas orilleras más difundida a fines de siglo:

Cabayeros milongueros,
la milonga está formada;
el que sea más milonguero
que se atreva y la deshaga.

Según la autorizada opinión de Ventura R. Lynch, la Milonga habría nacido en los barrios orilleros del Plata como una burla a los bailes que daban los negros en sus "sitios", observando que lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes.

Domingo Prat por su parte decía que es una creación musical de la mitad de siglo, y sostenía que, como la habanera, ella también es hija del candombe pues el negro abundaba tanto en la Habana como en el Río de la Plata. (Si no her-

mana de la cubana es cercana pariente por lo menos).

En su libro "Cosas de negro", nuestro Vicente Rossi asegura que proviene del Brasil, por lo menos la palabra, usual entre los negros angolas que allá se aclimataron.

Por su etimología, se ha dicho que este nombre procede del Africa llegando a Pernambuco para significar algo así como palabrerío, discusión o enredo a base de palabras.

Si del candombe viene —todo induce a creerlo así— es lógica su aparición después de mitad de siglo.

La fecha más antigua en nuestra historia corresponde a 1870, surge en "Crónicas de la Revolución de Timoteo Aparicio", de A. Arózteguy, donde se lee que "se baila en nuestra campaña a la par del Pericón".

En 1872 Antonio D. Lussich escribía:

> "Y no creyendo sigura
> la *milonga* comensada
> jué a comprar otra parada
> juyendo a la sepoltura."

En 1884, cuando cantaron Ezeiza y Navas, se menciona, ya lo vimos, junto a la Cifra.

Entre estas fechas —y aún después, a trechos— parece desvanecerse todo rastro de ella, como si la monotonía de sus notas se hubiera esfumado camino del olvido; pero esto sucede sólo en los libros; ella vive, sigue sonando su rítmico latido en guitarras campesinas y suburbanas.

Es que los datos históricos, crónicas, referencias periodísticas, nacen en las ciudades, más aún, en

la capital; y si la faz pintoresca del elemento folklórico no despierta la atención del cronista, éste pasa de largo, sólo se detiene ante la vistosidad de un Pericón, por ejemplo. La Milonga, en cambio, es harto sencilla. Pero más natural, menos artificiosa.

b) *Características*

Siempre con las clásicas ocho sílabas de nuestro cancionero, fue cuarteta, sextina y hasta décima cuando comienza a desplazar a la Cifra.

Y como la Cifra, sirvió para el Contrapunto aunque en menor escala, pues lo corriente era utilizar la Milonga para relatos de textos dramáticos, en oportunidades lindando con lo truculento, amén de todo asunto de interés para el pago, convirtiéndose así el cantor en el cronista gaucho de nuestros campos.

En fin, los temas fueron de toda índole, inclusive humorísticos o picarescos aunque sin perder su honesto sentido; el vocabulario no era rebuscadamente gauchesco, se orientaba hacia el lenguaje más bien culto aun cuando adolecía de naturales errores.

Cabe aquí citar a Leopoldo Lugones: "La poesía gaucha era un agente de civilización. Representaba para el campesino las letras antes de la lectura; la estética como elemento primordial de la enseñanza. El gaucho fue, por ella, el más culto de los campesinos. Con ella afinaba su lenguaje, habituándolo a la cortesía que consecutivamente pulió también sus maneras". Y la poesía —obvio decirlo— entonces sólo florecía para él en boca de payadores o cantores.

La Milonga, sigamos, comienza con una introducción guitarrística adoptando ya el clásico rit-

mo monótono pero encantador —generalmente en la tonalidad de Mi menor— que sólo perderá en la transición de los dos últimos versos de cada estrofa, entonados lentamente y con énfasis — con un pasaje a La menor.

Dicho preludio depende en cuanto a duración de la mayor o menor habilidad del músico, quien a veces se extiende en interesantísimos floreos por supuesto que en el tono citado.

Cada guitarrero tiene su ritmo característico — claro que dentro de cierta norma general— que lo acompaña de por vida como la sombra al cuerpo.

No surgen rasgos melódicos importantes y aun los logrados no lo son muy correctamente; frases breves, trozos de escala, etc., tomados de aquí y de allá, incluso creados —muy penosamente, a veces en años— y sobreestimados por su autor.

Valen sí, aquí está el mérito (y por lo que consideramos la Milonga junto con el Triste lo más valioso de nuestro folklore) las combinaciones rítmicas, curiosas, personalísimas y con matices tales que se tornan difíciles de apresar en el pentagrama, con acentuaciones distintas, propias de cada ejecutante.

La cantidad de estrofas es variable; cómoda esta especie como pocas para canto y acompañamiento, pueden ser tres, cuatro o más — a comienzo de siglo se popularizó "La Leyenda del Mojón" y constaba de catorce estrofas... y décimas por añadidura. Naturalmente, la monotonía en estos casos resulta fatigante, de ahí la irrupción de un recitado luego de los dos o tres primeros versos, resuelto de graciosa manera en los dos últimos cantados. (Estos recitados surgieron posteriormente, ya en este siglo).

Entre una y otra estrofa hay interludio (comúnmente más breve que el inicial).

Un detalle: especie menos popular en la Argentina, resultaba distinta de la nuestra, aproximándose allá a la cadencia o manera del tango antiguo, tango milonga; aquí en cambio, más tranquila y melancólica, más campo que arrabal.

c) *Milongueos de contrapunto*

A fines de siglo cuando un compatriota —campesino sobre todo— se abrazaba a una guitarra por primera vez (me refiero a los intuitivos) de seguro intentaba tocar una Milonga, o más correctamente, el acompañamiento o repiqueteo ya citado, en la tonalidad de Mi por supuesto.

Curioso observarlo en tales instantes —más que instantes horas— embebido en esas pocas notas, repetidas hasta el cansancio en ronda interminable, notas que al cabo adquieren una como resignada ingenuidad de niñas jugando a la rueda con más fervor que alegría.

Tal popularidad, pues, trajo como consecuencia la aparición de un amable entretenimiento: lo que podríamos llamar milongueos de contrapunto.

No fueron tan populares —ni mucho menos— como las payadas. Se practicaban sin asomos de rivalidad, como una variante o descanso de aquéllas.

Acordado el lance, los dos guitarreros cuidan afinar sus instrumentos —igualándolos— con toda paciencia. Sin apuro. La rueda del fogón o del boliche aguanta, es la palabra, piensa que la fiesta de esas dos vihuelas bien vale la espera. Como en las pencas. Y como en las pencas se gastan en par-

tidas, unas partidas donde derrochan lujos increíbles. Pues antes de tocar propiamente dicho —característica de los intuitivos— juguetean con las cuerdas de un modo lucido y sorprendente pero que no perdura durante la verdadera ejecución.

Al fin comienzan, como es clásico, con el consabido repiqueteo en el tono de Mi.

Despreocupación de melodía cuanto despliegue de graciosos ritmos. Semejan dos morenos con sus tamboriles. Cómodos —media vida han pasado en eso— y con impertinente aire de superioridad.

Hasta que de pronto uno se agacha sobre la guitarra con esfuerzo, como sobre el pingo, para cortarse solo, adelante. Va en busca de la melodía, novia esquiva y bonita; se la trae al otro — y a los otros, al público. Para que la admiren, la pasea por las cuerdas una o dos veces. Entretanto su acompañante le brinda displicente su monótono repiqueteo a fin de que baile y muestre sus gracias la recién llegada; luego su dueño, cortés, la retira para que el otro a su turno luzca la suya. Distinta, sobre el mismo plano rítmico que mantendrá ahora el primero, convertido en acompañante.

Así una y otra vez hasta terminar de común acuerdo en un sonoro acorde de doce cuerdas.

V

EL CIELITO

a) *Historia*

Buscarle un ascendiente al Cielito significa, con Carlos Vega, remontarse a la "country dance" –contradanza– llegada al Plata a fines del siglo XVIII donde sufrirá algunos cambios, cierto paulatino acriollamiento. (Otro tanto podríamos decir del Minuet tranformándose en el Cuándo y en el Montonero).

En memorias de Gonzalo de Doblas –1871– refiriéndose a los pueblos de las Misiones, leemos: "...los bailes que usan son antiguos y extranjeros; yo no he visto en España danzas semejantes... ahora modernamente van introduciendo algunas contradanzas inglesas".

Salteo años y referencias; es en 1823 y en Montevideo, anunciándose: "Teatro... luego se bailará el Minueto abolerado por la señora García y el señor Casacuberta".

En el gobierno de Lecor –escribe Tomás de Iriarte– durante un baile que dio el Cabildo de Montevideo, "Lecor disimuló manifestándose distraído y vino Viana a instarme para que bailara una contradanza".

En el diario de viaje del Capitán Caldheug, por 1821: "La diversión principal consiste en bailar la contradanza española muy superior a la que se conoce en Inglaterra bajo el mismo nombre y tam-

bién valses y minuetos, lo mismo que un baile que se acompaña con cantos y en el cual la mujer avanza la primera cantando: *Cielito,* mi *cielito* de donde proviene su nombre".

Por 1830, Isabelle ya citado: "Se prefiere la contradanza española... para bailarla hombres y mujeres se colocan en dos filas, mujeres de un lado, hombres del otro, tantos como puedan caber en el salón. Es muy complicado para ser descrito este baile; baste saber que van de dos en dos, que hacen y rehacen figuras, se juntan, se separan, y que se valsa".

Poco después, 1836, esta complicación es reforzada por D'Orbigny; refiriéndose a nuestro país nos hablará del "...petulante valse alemán, la contradanza francesa, la española que parece ser la favorita, y otros bailes nacionales como el minuet que a la gravedad de su género une el encanto de las figuras españolas de la complicada contradanza muy difícil de ejecutar bien".

En estas dos últimas citas destaco las dificultades de dicha contradanza; quizá por ello —para simplificarla o adaptarla al gusto y carácter criollos— haya surgido la creación del Cielito.

A título de curiosidad —el subrayado es mío— transcribo esta cita montevideana: "Después en la época de la Patria, se dieron algunos bailes en el teatro San Felipe. En ellos se bailaba *primeramente un Minuet por las personas principales* y enseguida seguía el rigodón que bailaban los demás con mucho orden y etiqueta, y la contradanza y el vals". De "Recuerdos de mi tiempo", de Antonio N. Pereira.

Por los años treinta y tantos ambas especies — Cielito y Contradanza— alientan contemporánea-

mente. Anota Isabelle: ..."los montevideanos prefieren aún los *cielitos* nacionales que no carecen de encanto".

Este género no sólo fue danza, a su medida se ajustaron cuartetas de carácter popular, político y patriótico. En este último aspecto son famosos los cielitos de Hidalgo, su cantor máximo en razón de jerarquía.

"¿Por qué naides sobre naides
ha de ser más superior?"

Fue Hidalgo, es sabido, el primer poeta culto que se eleva del pueblo pero pueblo siempre porque con la voz de éste habla, con su genuino idioma criollo —gauchesco— y porque su acento es democrático y hasta libertario, máxime si lo ubicamos en la época de Reyes, Virreyes y Gobernadores con mayúscula.

Cielito, cielo que sí,
no se necesitan Reyes
para gobernar los hombres
sino benéficas leyes.

Por 1814 se conocieron estas "octavas cantadas con guitarra delante de Montevideo"; así reza junto al título de "La traición conjurada", con el subtítulo de "*Cielos* de la Patria" que hemos hallado en "Composiciones de la Epopeya Argentina":

Los portugueses valientes
pueden venir en auxilio
trayendo de General
al señor Javier de Elío.

Ay Cielo, *cielito,* cielo,
Ay cielito verdadero

para rescatar la plaza
del bravo Montevideo!"

Dedúzcase la popularidad del género, de esta cita que tomo a J. E. Pivel Devoto: "Los partidarios de la anexión al Imperio, haciéndose intérpretes de sentimientos que atribuían a hombres del pueblo, circularon entre otros impresos el *Cielito* de un "blandengue retirado":

Sarratea me hizo cabo,
con Artigas fui Sargento,
el uno me dio cien palos
y el otro me arrimó ciento.
Cielito, cielo que sí,
cielito del corazón,
para no pagarme sueldo
era güena la ración."

Sobre estos Cielitos anota Rómulo F. Rossi: "los nativos atribuían la paternidad e impresión de las hojas sueltas, a los frailes, que por entonces y en su casi totalidad eran españoles".

Demás estaría decir que el fecundo Acuña de Figueroa escribe Cielitos, lo mismo Ascasubi; y hasta Bernardo P. Berro lo nombra en una poesía amatoria.

Ya en 1844 un abogado y músico compatriota, Francisco Cruz Cordero, defendía nuestro cancionero: "Existen entre nosotros acordes que nos pertenecen y que por sí sólos hacen palpitar los corazones: a nuestro *cielo* (cielito) me refiero". Por esos años un amigo de Cruz y como él guitarrista, Nicanor Albarellos, yerno de Lavalleja, tocará en el teatro un "*Cielito* para guitarra con acompañamiento de orquesta".

Por mitad de siglo nuestro Dalmiro Costa escribe otro para piano y canto de romántica letra:

"No sabes tú, niña gentil
que el que te canta muere por tí."

En 1866 Hudson ve "el airoso *cielito* o pericón" en Durazno.

En 1870 Graham lo ubica "en un rancho del gran río Yí".

Referente a ese año Manuel Gálvez nos dice en "Humaitá": "Algunos soldados cantaron el *Cielito* del Tuyutí, obra de un oriental:

Con el rabo entre las piernas
hoy dice la macacada:
Vámonos para el Brasil
que el Paraguay no da nada.
Allá va cielo y más cielo,
Cielito del Uruguay.
Al macaco Emperador
memorias del Paraguay!"

b) *Características*

Se ha discutido mucho sobre el compás de esta danza. Martiniano Leguizamón, en su estudio sobre Hidalgo le asigna un tiempo de vals lento, en 3/4, con una melodía que evoca antiguos pericones.

Nuestro Leopoldo Díaz escribe su Cielito en un Andante del mismo compás; es aquél cuya letra dice:

"Labra su nido el palomo
entre el ramaje escondido.
Quien fuera tu palomita
para labrarte tu nido."

José T. Wilkes, en formal estudio, nos convence con su 3/8, coincidiendo con el propio Hidalgo cuando canta:

"Cielito, cielo que sí,
cielito del tres por ocho
que se empezó a desangrar
lo mesmo que máiz morocho."

Igual opinan Juan Alais, buen compositor de aires criollos, del siglo pasado, y don Andrés Beltrame, veterano especialista en estas disciplinas.

La última parte del Pericón de Grasso es llamada Cielito, siendo atribuida por sus contemporáneos al poeta Julio Herrera y Reissig, quien lo habría compuesto en la guitarra, de la que era hábil tañedor.

En cuanto a la coreografía, se sabe que constaba de variadas figuras; la conocida versión de Lynch anota que es baile de cuatro, de pareja suelta, resultando sus principales figuras demanda, valseo, reja y cadena.

Andrés Chazarreta ha popularizado una recopilación que grabó, con más figuras y varios compases de Gato al final.

Vega a su vez se atiene en parte a Lynch cambiando la demanda por Betún (rápido escobilleo) agregando que por tradición oral tendría aún mayor cantidad de figuras.

A todo lo cual podríamos añadir —con ciertas reservas por el lugar— el detalle observado por un Capitán en 1821: "un baile que se acompaña con cantos y en el cual la mujer avanza la primera cantando: Cielito, mi cielito".

Es danza ya desaparecida; por más años que tuvieran los informantes consultados, en concreto ninguno recordó haber bailado u oído tal especie.

Sólo dos datos muy vagos pude recoger en los últimos tiempos: Fidela Arias de Rubí, de Casupá (Lavalleja) de más de cien años cuando la interrogué, al manifestarme no recordar ningún detalle es interrumpida por su hijo, de 85 años: —¿Cómo no se acuerda? Se bailaba así— y levantó los brazos haciendo castañetear los dedos.

La madre sonrió, asintiendo a medias.

—Era como una imitación del Pericón, agregó el hijo.

El otro dato aun cuando se refiere al "pericón nacional" nos trae unos versos más cercanos al Cielito.

En la Revista Italiana de 1902 se define de modo interesante al gaucho oriental: "Dopo la patria (che egli confonde col partito) l'amore e il canto, le sue passioni sono il ballo e il giuoco. Il suo ballo prediletto é il pericón nacional, un ballo pieno di figure variabilissime, come il cotillon, che si balla al suono delle chitarre. E di tanto in tanto, alla musica si sposa la voce d'un cantore che vi intercala la nota umoristica o piú volentieri la patriotica:

Cielo, *cielito*
cielo de mi alma;
No hay cielo más lindo
que el de mi patria."

Esta irregular estrofa, en castellano en el original, provoca confusión semejante a la de Hudson cuando vio "el airoso cielito o pericón".

VI

EL PERICON

a) *Historia*

Fue sin duda alguna el baile favorito de nuestro país; su compás alegra ininterrumpidamente los ambientes rurales y suburbanos desde comienzos hasta fines de siglo. Aun cuando se conoció bastante en Argentina, Chile y Río Grande del Sur, fue en el Uruguay –como el Triste– donde más arraigó, desplazando a otras danzas.

No alcanza la importancia folklórica del Triste en lo estrictamente musical, ni deja como él huellas indelebles en nuestro acervo artístico. Su brillante fastuosidad de gran revista no configura raigambre genuinamente americana.

Desciende como el Cielito, de la Contradanza; ya vimos al tratar aquél la variedad de figuras comunes y hasta cómo se confunden los extranjeros.

Le confiere gran valor al simpático Pericón una indiscutible popularidad; al cariño del pueblo se une un sentido patriótico encarnado en la guirnalda de pañuelos blancos y celestes y en su coreado "¡Viva la Patria!".

La primera vez que aparece esta palabra en boca de un oriental (de acuerdo a lo que he hallado hasta la fecha) corresponde a enero de 1821 y a nuestro Hidalgo. Es en el Diálogo Patriótico entre Chano y Contreras:

"Y, amigo, de esta manera,
En medio del *Pericón*
El que tiene es "don Julano"
Y el que perdió se amoló."

Tal publiqué hace una veintena de años y se me criticó porque la palabra la habría escrito Hidalgo en la Argentina (donde efectivamente estuvo) y sin hablar explícitamente de la danza; pero el poeta formó su lenguaje en Montevideo y a un versificador de su talla no iban a faltarle vocablos agudos y asonantes por añadidura para verse forzado a emplear uno recién aprendido en el vecino país.

Además no conozco la acepción de Pericón como similar a la de Milonga extendida a barullo o entrevero; en el caso de Hidalgo la veo relacionada con la clásica rueda de este baile donde "el que perdía se amolaba" – por "se fastidiaba".

Esta cita así documentada es más antigua que la de folkloristas argentinos pues las fechas de ellos anteriores en pocos años son en base a memorialistas que bien pueden entreverar épocas cuando evocan lejanos recuerdos... No soy chovinista; y aparte de ello no me molestaría en refutar opiniones como lo hice con el origen del Triste sí que sudamericano.

Por razones semejantes a las antedichas nos ofrece dudas la primera fecha en el Río de la Plata, perteneciente a Acevedo Díaz, 1810-1811; dice de Viera, el del Grito de Asencio: "Una de sus habilidades era bailar con zancos... era la señal para que los tupamaros se lanzaran en un Pericón entusiasta, al son de la vihuela".

Se han aventurado muchas suposiciones sobre el origen del nombre de esta danza; antiguamente existían unos grandes abanicos bellamente histo-

riados, llamados pericotes; Soiza Reilly decía que es aumentativo de perico como nombre dado al ñandú chico — aun cuando ambos, tanto perico como pericón significan abanico grande.

Nosotros nos inclinamos por la opinión de Leopoldo Lugones quien anotaba hace más de medio siglo que era el nombre dado al bastonero, especie muy común entonces, de director de bailes de conjunto.

No quiero cansar al lector con las innumerables citas sobre esta danza, nada esporádicas en nuestro país; me limitaré a las más interesantes.

Hay una, venerable de antigüedad tanto como inconsistente: el viajero Espinosa escribe en 1794: "Los gauchos cantan unas raras seguidillas que llaman de cadena, perico o mal ambo" (sic) acompañadas de guitarra.

El detalle del canto estaría mal aplicado al Malambo, pero no al Pericón que se solía cantar como dijimos en 1947: dos memorialistas orientales aseguran que por 1830 y tantos lo bailaba —y aun lo dirigía— Fructuoso Rivera en Tacuarembó y Cerro Largo. Son ellos Ramón P. González y Saviniano Pérez (padre) respectivamente.

Agrega el primero que mientras se bailaba, los guitarreros cantaban:

"Tirame nueces,
tirame nueces,
tirame de a pares
cuatro en dos veces.

Sigan valsando,
sigan valsando
y miren que los viejos
están mirando."

También de Rivera expresa Acevedo Díaz que a veces "Galopaba veinte leguas por descollar en un *pericón*".

En Lynch hallamos a un Coronel oriental, Andrés Baraldo, escribiendo en 1850 un Pericón tomado a un paisano de este lado del Plata.

En 1866 Hudson ve en Durazno "el airoso cielito o *pericón*"; en el 70 Arózteguy en la campaña; en el mismo año Graham en un recodo del Yí; por el 75 lo bailaba Aparicio por Santa Clara; contemporáneamente ha de aprenderlo Elías Regules (padre) y poco después lo destaca Bauzá en su obra.

Salteo fechas y leo en la revista "El Fogón" que varios artistas orientales llevan "Juan Moreira" a España. "El efecto del *pericón* ha sido insuperable". "En conferencia dada en palacio, al ver en cinematógrafo este baile, dijo la Reina Regente:

—Pero señor, esto es una gavota elegante".

A este propósito, diré que la relación entre Juan Moreira y el Pericón es muy conocida y puede sintetizarse así: cuando por el 89 llega el Circo de los Podestá a Montevideo, Elías Regules (p) sugiere a aquéllos cambiar el Gato que intercalaban en la representación de Juan Moreira por el Pericón —mucho más vistoso y espectacular— que él mismo les enseñará, con tal éxito que hubo de repetirse 42 noches consecutivas; luego llevaron la danza a la Argentina con igual suceso.

Decimos antes que fue en el Uruguay donde más arraigó, sobreviviendo en curiosa forma. No obstante, a un buen escritor argentino le inquieta el hecho de que los Podestá lo aprendieran en Montevideo y no en Buenos Aires y hallándole similitud con unas Malagueñas canarias, sitúa en

Canelones una mezcla de las antiguas figuras del Pericón con otras españolas de estos inmigrantes, lo cual, dice, despertó el interés de los Podestá.

Isabel Aretz que en 1940 hizo prolijo relevamiento de Tucumán dice: "los músicos viejos de la campaña de Tucumán no mencionan el Pericón entre los bailes de fines de siglo pasado lo que prueba que no se bailaba". Realmente, no podemos nosotros decir igual; creemos no haya un rincón del país donde entonces no se conociera.

b) *Características*

Se tocó en guitarra comúnmente, una o dos, y en los últimos años se agregó algún acordeón.

No vamos a detallar la gran variedad de sus figuras ni a polemizar sobre cuáles son las auténticas. Por vía de ejemplo citaré el caso de otro descendiente de la Contradanza, el Cotillón, también bailado en Montevideo: un profesor de danzas francés publicó en París cuando el apogeo de dicho baile un libro titulado "Cien nuevas figuras del Cotillón"...

En cuanto a su compás optamos por el clásico 3/8, sin descartar el 3/4. Nuestro tradicional "Pericón Nacional" de Gerardo Grasso está pautado según el primer compás, aun cuando la versión que se conserva fue hecha para guitarra por Gaspar Sagreras quien pudo haberlo cambiado.

Grasso era maestro de banda de nuestra Escuela de Artes y Oficios y en 1887 fue encargado por su Director de escribir un Pericón, lo cual realizó cumplidamente basándose en gran parte en temas recogidos de guitarras campesinas nuestras.

Dos años después, en parecida forma procede Antonio Podestá creando el "Pericón por María"

(Por María Podestá o sea a ella dedicado) cuya última parte se anima con un ritmo de Gato al cual a su vez se le ha hallado cierta semejanza con antigua Milonga.

Ricardo Escuder —autor de un folleto sobre este tema— recuerda un pericón del maestro Tió titulado "El Chaná", otro de la señora de Evans y finalmente el de Leopoldo Díaz muy conocido, publicado en el año 1891.

La música del Pericón, al contrario de otros bailes folklóricos, no se ajusta a medida determinada, o de otra manera, no se rige por determinada cantidad de compases, salvo cada tema musical que suele tener ocho, en fin, que habrá de tocarse mientras haya figuras por hacer.

Era usual intercalar las llamadas "relaciones", cuartetas y seguidillas que cada pareja se recita mutuamente, interrumpiendo el baile, requiebros amorosos del hombre contestados por burlonas evasivas de la mujer por regla general. Fueron populares los escritos por Elías Regules y por varios discretos poetas nuestros.

Cúmplenos evocar las estrofas de Carlos Roxlo recitadas en toda fiesta nativista de comienzos de siglo:

"Es el baile nativo; nuestros camperos
aprenden de memoria sus relaciones
y cuando lo puntean los guitarreros
florecen más a prisa los limoneros
y laten más a prisa los corazones.
¡A cambiar de patrona! ¡Dale que dale!" etc.

Y aquellos otros versos cantados al son de la música de Grasso, firmados por un "Criollo":

"El pericón tradicional
cantemos con patriótico fervor
al alma nacional.

Ya se acercan las muchachas a bailar
el lindo pericón con relación
y en rueda los paisanos al fogón
comienzan sus guitarras a rasguear...

...Comienzan a danzar
el lindo pericón
y ya van a formar
el patrio pabellón.

Ya vimos más atrás dos Regules relacionados con el Pericón; falta un tercero que lo dirige en 1915 en el teatro Solís; tal su cariño por esta danza que confiesa en un artículo: ..."pensé alguna vez, para introducir el pericón en los salones, sustituir la golilla por cintas, pero nunca se realizó"...

Parecida idea —agregamos— ya la había tenido en 1900 un simpático maestro de bailes, salteño, Marcelo Vignale, autor de un librito que hemos hallado en la Biblioteca Nacional, titulado "Bailes y Guía del Trato Social". "Apremiado —dice— por la sociedad distinguida de Montevideo, compone su "Pericón de Sociedad", sobre "música de 3/4, tiempo de mazurca" (aclara sin duda para conciliar) reajustado con diez figuras seleccionadas y con el Pabellón, "sin el pañuelo pero en cambio con el abanico abierto"...

VII

LA MEDIA CAÑA

a) *Historia*

¿De dónde proviene su nombre? Variadas son las versiones. Quien sostiene su origen en la Caña, antigua danza andaluza. Rossi en el hecho de haberse bailado con botas de media caña. Según otros porque su primitivo nombre era "La Mañanita" relacionándolo con la costumbre de tomar caña en vasos chicos o medios vasos, opinión compartida por los estudiosos Félix Coluccio y G. Schiafino, porque "mientras duraba el descanso de los danzarines, no se daba tregua a los chifles llenos de caña".

Don Andrés Beltrame asegura provenir de una de sus figuras en forma de media circunferencia, llamándose caña entera cuando se cerraba aquélla.

Manuel Gómez Carrillo que salvó del olvido —con honestidad y talento— hermosos temas nativos, coincide con esta última opinión.

Si el Cielito y el Pericón tuvieron carácter patriótico, aquél por sus versos, éste por su ¡Viva la Patria!, la Media Caña lo tuvo político; si aquéllos las banderas de Artigas, de los "33" o la Nacional, ésta la divisa blanca o la colorada; ya lo veremos.

Entrando en su historia, interesa un artículo de "La Gaceta" del 10 de agosto de 1839 donde aparece esta danza unánimemente aceptada en fiesta

de "restauradores"; dice a este propósito nuestro Magariños Cervantes: "¿Sabéis lo que es la *media caña*? Una danza nada honesta que sólo bailan en público los negros y las mujercillas de vida airada; una danza en la que se recitan coplas como éstas:

Al que con salvajes
tenga relación,
la verga y degüello,
violín y violón."

Coincidiendo con la crudeza de esta letra —aunque ahora de subido color— y con los recovecos de la etimología ya apuntada, halló esta otra bastante popular:

"Si es soltera, *media caña*,
Si es casada caña entera,
Y si es viuda caña y media.
Lo que sobre ¡pa tu agüela!"

Acuña de Figueroa —cuando no— escribió varias; una de ellas, "*Media Caña* Constitucional":

Esta media caña
Constitucional
les entonaremos
al son del timbal.
Y en el entrevero
oirán repetir
La patria o la tumba,
Rivera o morir.

Caña larga
caña corta"... etc.

Este mismo vate anotará que "Es baile muy en uso de los pueblos de campaña; y también se llama así el canto o la tonada especial, con que se acompaña al son de la guitarra o del piano".

A su vez Ascasubi —entonces en Montevideo— escribía:

"Al potro que en diez años
naides lo ensilló
Don Frutos en Cagancha
se le acomodó.

Querelos, mi vida,
a los orientales
que son domadores
sin dificultades"... etc.

"Media caña
a campaña
caña entera
como quiera."

En cuanto a su ascendencia, también aquí debemos remontarnos a la Contradanza.

Dos últimas citas para terminar su historia: Ricardo Rojas la nombra junto con el Cielito bailándose en las parrandas de los suburbios montevideanos, con versos de matiz político y dudoso gusto, recordando una "...para que la bailen los italianos armados en defensa de la libertad oriental y argentina", en 1843. También alguna vez se tocó en la Banda que alegraba la Plaza de Toros, según cuenta A. de Figueroa en sus "Toraidas".

Pareciera haberse ido con Rivera, con Rozas, con Oribe.

b) *Características*

Las coplas, pudo advertirse, son de variada construcción; así el baile, también variada mezcla de ritmos –lo cual le resta espontaneidad– comenzando por uno de Pericón, luego uno de Zamba y otro de Gato. Esto, a estar a los reconstructores argentinos del presente siglo basados generalmente en tradiciones orales.

Creemos tuvo poca difusión como danza y aun como canción, mucho menos que sus hermanas Pe-

ricón y Cielito. Danza ya extinta, desde luego, ningún viejo informante recordaba ni siquiera el nombre.

Atento a su color político, prima en los versos recogidos cierta inclinación por la divisa colorada, quizá a causa de Figueroa y Ascasubi; nos recuerda la "Resbalosa" (o "Refalosa") de la vecina orilla, ambas vienen de la mano de una tradición salpicada de sangre.

Vicente Rossi no la considera nuestra y la define con su característico desenfado: "Estuvo en su apogeo en tiempos de Juan Manuel, y si la sociedad porteña no inventa el minuet Nacional, Federal o Montonera (títulos que hacían sonreír al taimado loco) éste le encaja la Media Caña como respetable baile nacional-federal, por ser el predilecto del paisanaje rosista, que le adosó versos indecentes". Esto último concuerda con lo ya mencionado y aun con palabras semejantes del viajero Isabelle.

Según Carlos Vega se conoció en "Argentina, Paraguay y acaso Chile". Además del Uruguay —siempre olvidado por este autor— puede agregarse al Brasil; en texto de Paixao Cortes y B. Lessa se cita la "Meia Canha bailada por las gauchos de Río Grande do Sul", también llamada "Polca de relação; a música mais usual é uma polquinha qualquer".

Esta danza, pues, indiscutiblemente rioplatense, al emigrar a norteños pagos fue perdiendo por el camino música y coreografía, parece haber llegado sólo el nombre; amén de que allí se le daba más importancia a las "relaciones" semejantes a las del Pericón. De éste podemos decir que también se conoció admitiéndose una música muy parecida a la nuestra, a la recopilada por Grasso...

VIII

LA VIDALITA

a) *Historia*

Sarmiento se refiere a las Vidalitas en Chile y en 1845, nos interesa una parte de su versión: "es el metro popular con que se cantan los asuntos del día, las canciones guerreras".

Tanto en la Argentina como aquí la historia da razón a dichas palabras: allá hubieron Vidalitas referentes a Quiroga y a La Madrid, aquí a caudillos de las guerras civiles.

Más de una vez hemos leído que "los huaynos son las vidalitas de Bolivia"; varios estudiosos afirman su origen incaico. Es ello muy posible aunque en apariencia la vieja y casi diríamos legendaria pentatonía aparece muy desdibujada en esta canción con semitonos y sostenidos.

La suponemos muy antigua, pese a que nosotros la podemos documentar por 1870 aproximadamente.

La citan Magariños Cervantes y Acevedo Díaz, este último una vez más, harto temprano.

Zum Felde anota: "la vidalita es de origen incaico, y pasada a través de las provincias del norte argentino, desde su remota ascendencia de yaravíes". Influenciado justamente por la dulzura de la melodía y por la palomita amorosa que aletea en casi todos los versos de este género, agrega: "Las vidalitas no fueron cosas genuinamente gauchas,

floreciendo más bien en ambientes semi-puebleros, propicios a esa ternura y a esa queja romántica que la reciedumbre y el realismo gauchesco no sintieron".

Agreguemos que el Circo difunde una "Vidalita de la Rubia" (María Podestá).

Entona a su vez Carlos Roxlo en "Cantos de la Tierra":

> "Músico y bailarín, cuando puntea
> alguna *vidalita* gemidora
> parece que llorando se recrea"...

A cada trecho surgen letras de "El Fogón", del Viejo Pancho, de Silva Valdés y de legión de autores nativistas.

Decía Leogardo Torterolo: "Así como el romance es en España, desde los tiempos memorables del Cid, el metro popular por excelencia, entre nuestros gauchos lo fueron el triste y la *vidalita*".

En la vieja revista italiana citada leemos sobre el gaucho oriental: "Egli —nella *Vidalita,* una specie di poesia erotica campestre— chiama la sua diletta col nome di *palomita,* colombella. E la prega di condurlo in cielo con lei e di lasciarlo sognare sempre vicino a lei. Della dolcezza del suo canto si puó avere un'idea scorrendo la musica che segue". Esta música, agregamos, corresponde a la clásica melodía unitaria. Asimismo transcribe los correspondientes exasílabos en castellano:

> "Palomita blanca
> vidalitá
> si levantas vuelo
> llévame contigo
> vidalitá
> llévame hasta el cielo."

b) *Características*

El texto poético –se advierte– es una cuarteta exasílaba con la palabra vidalita entre 1º y 2do., y entre 3º y 4º versos (por abreviar la suprimiré en los versos que siguen).

Muy popular en el Montevideo de fines de siglo era ésta:

"Palomita blanca
de piquito de oro
llévale esta carta
al bien que yo adoro."

Hubieron palomitas con picos color rosa, con pechito de azahar, etc., pero en general siempre blancas; de ahí tal vez se popularizó cuando las guerras civiles esta copla entonada por los "blancos":

"Lamas y Saravia
y Acevedo Díaz
son los tres valientes
de la patria mía."

Un viejo cantor, Ramón García, me entonó la siguiente, no tan popular pero con el mismo color partidario:

"El veinte de mayo
Lamas falleció.
Anduvo en la guerra
y feliz salvó.

Paseando tranquilo
por Villa Colón
su pingo tordillo
la muerte le dio."

Cuesta imaginar que melodía tan dulce y tierna –justamente su característica– se haya adoptado para temas políticos, asimismo a través de

los Andes y del Plata; pero tal es la verdad histórica aun cuando predominara la palomita blanca mensajera de amor...

El acompañamiento tradicional fue la guitarra, pero igualmente se entonó sin ella floreciendo la ternura de sus versos en boca de mujeres, ya cuando adolescentes, ya cuando abuelas junto a una cuna.

Como también se hizo silbo en el hombre de campo, distraídamente durante el trabajo, andando a caballo o tras el arado.

Fue también popular en el gran Buenos Aires, pero nada tiene de común con la Vidala ni con otras músicas que en el vecino país figuran con el mismo rótulo de Vidalitas, propias del Norte y Oeste argentinos.

Entre nosotros se destacan buenas versiones escritas por Luis Sambucetti —antigua— y por Cluzeau Mortet —posterior— y otras varias, todas sobre la base de su clásica melodía unitaria.

En costas del Queguay recogí de una viejecita de más de noventa años (hace de ello veinte) un texto que evoca un hermoso Yaraví de Melgar, famoso poeta, músico y guerrero de la independencia peruana; dice de él A. Arispe: "Amó tan apasionadamente a su patria y a su dama que rindió su vida por ambas, joven aún (23 años) sufriendo el glorioso martirio de Umachiri, en 1815. Todavía espera Mariano Melgar el numen prodigioso que habrá de convertir la música de sus yaravíes en la imponente voz vernacular de América".

Me entonó, pues, la viejecita sanducera, esta Vidalita:

Una palomita
que yo la crié
cuando tuvo alas
se voló y se fue.

Que, como veremos, semeja bella síntesis de esta variante del yaraví de Melgar:

"Yo crié una paloma
al lado de mí,
mi único consuelo
desde que nací.

Urpilita blanca
que aprendió a volar,
remontó su vuelo
a otro palomar.

Linda tortolita
que yo la crié
se juntó con otra
se voló y se fue.

Avecita blanca
de piquito azul
nunca ví en paloma
tanta ingratitud."

Quien busque estrictas y totales condiciones folklóricas halla en la Vidalita —musicalmente hablando, desde luego— ejemplar modelo: colectivo, regional, anónimo, espontáneo, tradicional, funcional y hasta superviviente.

IX

LA POLCA

a) *Historia*

La Polca —o Polka en sus orígenes— fue baile europeo, bohemio por mayor precisión, nacido hacia 1830 según Curt Sach.

No obstante constituye verdadero género folklórico en nuestro país; su adaptación al medio, su gran popularidad hacia fines de siglo y muy principalmente su diferenciación característica de la europea, permiten su ubicación en estas páginas sin vacilación alguna.

Carlos Vega dice que "es una verdadera especie folklórica que no tiene que ver casi con la polka europea. En torno a este nombre gira el más importante conjunto de música popular de la zona, y es todo eso muy buena parte de la música folklórica del Paraguay y del Uruguay". Menos mal que este estudioso argentino nos concede algo a los orientales...

Y aún a estos dos países debe agregarse el Brasil, ya lo veremos.

No importa que resulte extraño y anacrónico este afán de una voz solitaria evocando la vieja polca que marcó una hora larga y amable en el reloj historiado de la abuela, hoy que los relojes laten su tic tac con ritmos tan absurdos como efímeros; no intentaremos exaltar los valores de esta danza acriollada; pero alegró hasta hace poco los ambientes rurales con su acento humorístico sin

mayor trascendencia. Y su humilde alegría merece respeto.

A los cinco o seis años de edad este baile llega a París desde donde embarca a América arribando al Brasil y al Plata por 1845; allá influye en la maxixa y en varias danzas folklóricas gaúchas — riograndenses.

También incide en la creación de la clásica polca paraguaya con la característica de su peculiar acompañamiento de tresillos de negras, familiar en muchos aires guaraníes, constituyéndose en la base del folklore paraguayo.

A la Argentina llega para originar en Corrientes el conocido Chamamé, diferenciación local de esta especie.

Veinte años atrás Fernández Saldaña nos mostró dos cartas de su archivo, en francés, escritas en Colonia (Uruguay) al 1845: ..."la *polka* está de moda también aquí. La juventud la recibe con entusiasmo. Polka, polka, todo es polka aquí". En otra carta del año siguiente: ..." y este baile, recién introducido fue bailado por las niñas Eloísa y Belarmina Quijano y fue bisado por la concurrencia". Se trataba de las hijas de Fernando Quijano, el creador de la música del Himno.

Al fin de la Guerra Grande, Bonavita halla en Unión —su patria— que un periódico anuncia a Manuel Montero Calvo, maestro de banda "que había sido del Batallón Libertad Oriental de la Compañía de Volteadores que enseña a domicilio la nueva *polka*".

Acudimos a Acuña de Figueroa una vez más y leemos parte de una "Defensa Sarcástica":

"El schottish y *polka* son
dos bailes de honra y provecho,
pie con pie, pecho con pecho
se baila; y viva la unión.
Y a esa inocente fusión
llaman peligroso exceso;
A otro can con ese hueso.

Con brazo firme y pie listo
en remolino furioso,
lleva el galán venturoso
oído al piano y ojo al cristo.
Si ve lo que el sol no ha visto
dirán que es culpable de eso;
a otro can con ese hueso."

Al hablar del Minuet citamos a Antonio N. Pereira, quien agregaba que "después, en el teatro San Felipe... se añadieron otros que desterraron a aquéllos, las cuadrillas, *polka,* mazurca, lanceros..."

De 1860 al 70 la veremos figurando en bailes del teatro Solís.

En artículo de una Revista Hispano Americana del año 1882 hallamos estas "Letras Populares" de las que decía el articulista Miguel Gutiérrez: "Contra la *polka* que amenazaba derrocar el baile español, cantaba el Pueblo:

Cuando las niñas miran
la *polka* de Satanás
se asustan y suspiran
y dicen este cantar;
que es así:
Ay qué feo que es el coco!
Madre, vámonos de aquí!"

Por ese entonces está iniciando su viaje al campo. ¿Irá a caballo como los Estilos y Pericones escondidos en criolla guitarra? Me temo que no;

más seguro en diligencias o carretones. Quizá al principio no vaya muy lejos de los límites de Montevideo —hasta Canelones— y en carros florecidos de verduras, ondulando entre tierras labradas, a un lado una quinta, al otro una chacra.

El hombre que se agacha sobre el surco descansará en ocio merecido, mas sigue curvado el cuerpo, pero ahora sobre el acordeón tenido en las rodillas. No va a tocar Tristes ni Estilos, se complacerá en músicas de movidos ritmos, schottishs, mazurcas y sobre todo polcas.

Oportunas palabras éstas de Zum Felde: "Ya no se oye el rin rin de las nazarenas, se acaban las corridas de sortijas, los pericones y los gatos. La *polka,* el vals, la mazurca, bailes de la ciudad, suplantan al baile criollo. La propia guitarra tradicional y romántica, que han pulsado el amor, el humor y el heroísmo, en los fogones y bajo los ombúes, en los atardeceres de la enramada y en las fatigas de los campamentos, la guitarra grave y cálida como una hembra apasionada, empieza a tener por rival el acordeón, gangoso cocoliche, que avanza contoneándose desde los pagos de Canelones".

En un "Fogón" del 99 contaba Alcides de María: ..."después el cajetilla que manoteaba en un órgano a trompadas, le empezó a meniar a una *polka* orillera. Aquello era un bailable que ni el diablo lo entendía!".

En "El Criollo", periódico de Minas, al 1902: "en los mismos ranchos se van borrando los ecos de guitarras que entonen pericones con relaciones; se ponen en moda la *polka* militar y otros bailes que serán muy buenos... pero...".

Esos "otros bailes" eran generalmente el schottish y la mazurca; el primero, de origen escocés, recorre

el mundo en la segunda mitad del siglo; casi logró la aceptación de "el petulante vals alemán", de la mazurca polaca y de la polka checa. El schottish (como esta última) fue bailado en salones capitalinos y luego en la campaña al son del acordeón. No le otorgamos mayor valor folklórico, pues no fue más que un trasplante no diferenciado, por tanto no nacionalizado, como la Mazurca cuyo rótulo de Ranchera apenas llegó a disfraz, trocando pianos y violines por acordeones y guitarras —incluso por orquestas típicas o populares— y echando mano más o menos disimuladamente de temas propios de pericones, sobre todo a base de grabaciones de índole puramente comercial que inudaron nuestra campaña.

b) *Características*

Ya apuntaron varias al correr de su historia; agreguemos —importante— que ella avanza el primer paso hacia el contacto entre ambos sexos; no llega al abrazo pero ya es baile de pareja enlazada — hasta ahora hemos visto separados hombre y mujer. De ahí precisamente la defensa de Acuña de Figueroa...

Baile girado, se avanza y se retrocede, desplazándose a uno y otro lado, con una especie de sobrepaso que hará decir a un viejo cronista nuestro, "desgraciada *polca* de punta y taco".

Arraigó muchísimo en Canelones, donde se popularizó la llamada Polca Canaria en cuyo ritmo asomaban reminiscencias de Milonga.

La militar de "El Criollo" de Minas fue muy conocida, se llamaba así por sus saludos y venias militares y pasos característicos de marcha.

La "polca del pavo" era hasta hace unos cuarenta años, principalmente en campaña, un ingenuo y común entretenimiento: varias parejas, una incompleta (un hombre demás generalmente) que a una señal determinada debían cambiar de acompañante; así alguien quedaba de "pavo", azorado, al medio, debiendo bailar abrazado a una silla o a una escoba.

Insistimos: cuando la Polca se desplazó a las orillas de las ciudades y al campo, fue adquiriendo por evidente transformación musical las características que le otorgarían carta de ciudadanía oriental; se hizo criolla, alegrona al decir paisano. Evidenció un matiz local humorístico, muy bien expresado por el acordeón, aquel simple acordeón de una sola hilera. También se tocó en otros instrumentos, guitarras, flautas, mandolinas o en pequeños conjuntos (los más usuales acordeón y guitarra) aun cuando primaba siempre el "gangoso cocoliche" al decir de Zum Felde.

Entre guitarreros se destacó —para escuchada, no para bailada por su sonido pequeño— la del Pollo o del Pollito: era una curiosa polquita muy acelerada, creada a base de originales ligados en las cuerdas agudas, lucían mucho en la prima de acero, logrados con sólo los dedos de la izquierda.

Golpeteando y ligando los sonidos y agregando armónicos, conseguían imitar el piar de los pollos; gracejos llama a estas cosas Isabel Aretz quien trae en su libro el conocido ejemplo de imitar el tambor cruzando las bordonas; a esta estudiosa argentina, pues, ha de interesarle este caso de la polquita oriental parecida en algo a un Gato que ella cita llamado también "El Pollito".

Para terminar diremos que hubieron polcas cantadas y aun con "relaciones" como en el Pericón.

X

GATO, HUELLA Y MALAMBO

Estas especies no lograron aquí ni la difusión ni el arraigo de las anteriores; pero el escobilleo al son del rasgueado del Gato, la tierna gracia de la canción de la Huella y el vistoso zapateo del Malambo inciden en la vaga memoria de algunos ancianos y en la literatura de nuestros mayores que aun sin ser costumbristas específicamente fueron forjadores o vitalizadores de la tradición patria; todo ello, pues, habilita *en cierta medida* la ubicación folklórica en nuestro ambiente.

El Gato

De modo general puede decirse fue una de las danzas más bailadas en la Argentina y conocida en Chile, Perú (posible lugar de nacimiento) y Paraguay.

Decía Lynch: "Creo que no exista un gaucho que no sepa por lo menos rascar un gato".

Se llamó antiguamente mis-mis y aun perdiz, nombres aparecidos en coplas de venerable antigüedad:

> Vuela la perdiz madre,
> Vuela, infeliz,
> Que se la lleva el gato,
> el gato mis-mis.

Esta vez son folkloristas argentinos quienes nos adjudican dicha danza. Digo esta vez, porque hace

mucho yo reprochaba a Carlos Vega —aun dentro del respeto que me merece su obra señera— que no mencionara, cuando sus investigaciones de veinte años atrás, al Uruguay en los comunes aspectos del floklore musical rioplatense.

Los estudiosos arriba nombrados son Lázaro Flury, en su libro "Danzas Argentina", de 1947: "Hay noticias que en el año 1850 se bailaba en la vecina orilla oriental, donde también ganó las preferencias del gaucho". Tal dice aun cuando refiriéndose al "Escondido", simple variedad del Gato.

En forma parecida opinan los profesores Antonio J. Barceló e Isabel Aretz, pero esta vez en relación al Gato propiamente dicho.

Por mención de un memorialista (al hablar del Pericón) ya vimos a Rivera bailándolo al son de dos guitarreros orientales, por 1830 y tantos y en Tacuarembó.

Igualmente Alberto Zum Felde lo cita en su "Proceso".

En 1876 anotaba Florencio Escardó: "Antes, en la campaña oriental no se bailaba sino el pericón, *el gato,* el cielito, etc.".

Por el 80 Antonio D. Lussich lo ubica junto al Pericón, al igual de Víctor Arreguine.

En 1887, en "La Heroína del Quebracho", Demetrio Núñez habla de *"Gatos* y Pericones en una estancia en Paysandú. *Gatos* relacionados y sin relacionar". (Relaciones o cuartetas recitadas).

Por entonces lo bailan en el Circo, recuérdese su cambio por el Pericón.

En 1908, Luis Alba, músico uruguayo de sólidos conocimientos y quizás el primer recolector formal del folklore patrio, anota un interesante tema

de Gato escuchado a un paisano en costas del arroyo Tres Arboles.

Al decir Lynch "rascar un Gato" ya estaba indicando gráficamente su manera de tocarse a base de rasgueados.

La coreografía insinúa una amable persecución amorosa del hombre tras la mujer que huye en una como elegante simulación de vuelo; puede ser bailado por una pareja o por dos "en cuarto". A trechos el hombre zapatea y la mujer se zarandea, y se harán sonar las castañetas, o sean los clásicos chasquidos con los dedos pulgar y medio.

Su compás es vivo, tentador, atracción quizás de una especie de contrapunteado entre melodía y acompañamiento aparentando la sensación de un ritmo sincopado.

Versiones orales he recogido pocas y poco consistentes; un viejo informante me decía haberlo visto bailar en "El Bajo" (arrabal montevideano ya desaparecido) "pero liso, me explicaba, cepillando el suelo sin zapatear".

El Gato prefiere el tono mayor para su música y para sus seguidillas cantadas la repetición de un verso con la palabra *sí*.

"A esa moza que baila
mucho la quiero
pero no para hermana
que hermana tengo.
Que hermana tengo, sí,
eso es muy cierto"... etc.

Sus versos intercalados con períodos musicales, tenían preferentemente matiz risueño o picaresco:

"Dijo una vieja
Ahijuna, ahijuna!
¿Por qué no bajan patos
a mi laguna?"

Menos datos históricos que en baile anterior: alguna cita de Bauzá junto al Malambo, o de la revista "El Fogón" o de "El Guerrillero", y no como danza sino como canción.

Nadie me dijo haberla visto bailar ni recordó evocación alguna de sus mayores en el sentido coreográfico; como canto sí.

Vicente Rossi, no obstante, la sitúa "como una de las más gauchas danzas nuestras" y cita esta seguidilla:

> "A la huella, huella,
> huella sin cesar!
> han matado a Flores
> nuestro General!"

Manuel Gálvez, historiando la guerra de la Triple Alianza, coincide con Rossi en esta copla: "Los orientales /en el Paraguay/ amaban el caballo y el mate, las carreras y los entreveros y sólo cantaban tristezas:" y a continuación transcribe la misma estrofa.

Cumple agregar que este texto, cambiando a Flores por Quiroga, era ya conocido en la Argentina.

La Huella, como la Vidalita, floreció mejor en boca de mujeres pero con otros versos; yo recuerdo de mi niñez unos que me cantara una abuela de los pagos de Tacuarembó:

> "A la huella, a la huella,
> patas de tero,
> no le digas a nadie
> que yo te quiero."

Es posible esta letra provenga de otra popular en la Argentina:

"A la huella, a la huella,
dénse los dedos,
como se dan el pico
los teru teros."

El ingenuo candor de esta seguidilla supone la indicación de un momento de su coreografía por medio del canto (semejante a otro texto muy difundido en el que se dan "las manos como se dan la pluma los escribanos").

Próximo a la revolución del 97 se conocieron los versos siguientes:

"A la huella, a la huella,
naturalmente,
que tenés más parada
que el Presidente."

Esta copla y la del tero me fueron entonadas con la clásica melodía, unitaria tanto como breve y hermosa.

Su compás obedece a un 6/8, menos vivo que el Gato. Las figuras, medias vueltas alternadas con giros, en uno de los cuales hombre y mujer se toman de las manos —o más delicadamente de los dedos— por eso las letras, y luego zarandeos de ella frente a un zapateo de él no tan brioso como en el Gato.

No resisto a la tentación de transcribir un verdadero poemita recogido por Ciro Bayo en su "Romancerillo del Plata":

"Don Carlos con la Infantita
está bailando en palacio;
él viste terno de seda,
ella falda de brocado.

A cada paso de danza
va diciendo el conde Claros:
A la huellita, huella,
dame la mano
como se dan la mano
los escribanos.
A la huellita, huella
dame la mano
como se dan la mano
los cortesanos.

A la huellita, huella,
dame un abrazo...
La Infanta al oir ésto,
furiosa se aparta a un lado.
A la huellita, huella,
(canta don Carlos)
no hay mujer que no caiga
tarde o temprano."

El Malambo

Las mismas consideraciones sobre la Huella respecto a su difusión entre nosotros: vagos recuerdos orales más bien referidos a trasplantes en escenarios y algún dato sin mayor trascendencia, menos que en la danza anterior.

Existe una cita tan antigua como dudosa, ya traída a colación; decía al viajero Espinosa a fines del siglo XVIII que el gaucho "canta unas raras seguidillas que llaman de cadena, perico o *mal ambo* al son de una guitarrilla".

No obstante, este baile no se canta, ya se dijo.

Rossi lo sitúa entre nosotros a cargo de "un moreno o un gaucho" afirmando que "junto con la güeya son las más gauchas danzas nuestras", lo cual, desde luego no compartimos.

Se preguntará el lector por qué, entonces a cada trecho lo citamos. No podemos menos, sería injusto

ignorar a este sincero y espontáneo precursor de folkloristas rioplatenses. Con sobrada razón decía un intelectual argentino hace cuarenta años: "Este ahora inaudito y solitario Rossi, va a ser descubierto algún día con desprestigio de nosotros sus contemporáneos". El impulsivo uruguayo escribía peleando, sin mirar hacia atrás; él mismo corregía su plana –cuando la corregía– pues él era su propio impresor. Quizá ello motivó errores pero aun así su libro "Cosas de negro" es un archivo digno de leerse.

Por el musicólogo Arturo S. Schianca sabremos que en las Reducciones Guaraníes "un niño de 8 años hizo 80 mudanzas sin perder el compás de la vihuela o harpa" en época anterior a Espinosa; va esto sin comentarios, como un supuesto antecesor no sabemos si indígena o español.

En cuanto al Uruguay, sólo en "El Fogón", en el Circo en exhumaciones relativamente recientes, en el Bajo y finalmente en Bauzá que opina como Rossi.

La citada investigadora Aretz expresa: "El Malambo se conserva también en el Uruguay donde recogí los nombres de otras danzas que serían parecidas: el Cocoré y el Chiquimilambo". De los que nada puedo yo agregar al respecto.

Diremos que el Malambo fue baile de hombres solos, variado zapateo al son de una guitarra tan rítmica, tan empecinada y tan sonora como carente de melodía. Un cortado rasgueo parecido –no igual – al de la Cifra.

Hubieron contrapuntos, uno después de otro, como entre payadores, durando a veces horas.

En un "Caras y Caretas" escribía el oriental Soiza Reilly: "En 1902, en San José de Flores el gaucho Márquez bailó un *Malambo* con el negro

Sabino. Bailaron un día y una noche. Al final, cuando le tocaba el turno al negro, el infeliz no pudo levantarse.

—¡Se jué a bailar al cielo! sollozaba la viuda".

Conclusiones

Así establecidas las cosas, por ahora, yo dejaría a cargo del lector la posibilidad de ubicar el Malambo dentro del folklore musical uruguayo, en atención a lo esporádico de los hallazgos documentados y a cierta falta de tradición; y si se quiere conocer nuestra modesta opinión, diríamos que sí, que es posible pero *con las reservas del caso* hasta tanto aparezcan nuevos datos con auténtico valor.

La ubicación, en cambio, del Gato y de la Huella ofrece menos dudas.

XI

EL CANDOMBE

Pensando en lo aseverado por Carlos Vega, no deberíamos considerar mayormente este tema, ya que él dice, resumiendo anteriores conceptos, que "con los últimos negros auténticos desaparecieron las danzas africanas, y los descendientes de éstos, puros o no, adoptaron las danzas y la música de los salones y la campaña de entonces".

Verdad hasta cierto punto y en Buenos Aires; pero aquí quedó algo: su instrumento el tamboril y sus sutiles y particularísimos ritmos, nada de ello adoptado ni en los salones ni en la campaña, esto es indiscutible.

"Su riqueza sonora –resultante de la combinación de los golpes en la madera y sobre distintos lugares del parche– constituye quizás la única herencia negroide en la música de nuestro país". Así dice Ramón y Rivera, pero aunque sea la única es ya mucho, es nada más pero nada menos que el ritmo.

A su vez Ayestarán, siguiendo los lineamientos de Carlos Vega, anota: "De Africa, un ritual primitivo que al morir el último africano se pierde irremisiblemente y asoma apenas bajo la forma deturpada del candombe".

Ni tan apenas ni deturpada; la admiración por esas lonjas –aun entre extranjeros– merece atención, hay algo allí. Y el otro algo es ese sutil color –llamémosle local no muy correctamente– inexpresable (o inapresable) en el pentagrama que re-

sulta alambrado harto grosero para detener o aprisionar tanta pequeñísima y entreverada urdimbre, tanta fina y caprichosa acentuación.

Además, el tamborileo que de antaño conocemos —escuchado en Carnaval— podrá ser ejecutado por blancos embetunados pero de oído fino, eso no altera el problema ni el sentido racial.

Por otra parte, el negro no se ha ido tan del todo en su faz pintoresca buscada —claro— más o menos artificiosamente, sobre todo en Montevideo; ya no digo en la campaña pues el moreno del interior no logra sonar el parche como el capitalino que conservó con fervor no sólo la pasión sino el arte particularísimo de su repiqueteo.

No pretendemos total supervivencia africana; quizá aquí haya sido creado el Candombe con reminiscencias de origen por una raza heterogénea a la cual todos le concedemos una especial aptitud para el ritmo.

Aparte de esto, nos atenemos a la tradición y a aquello de que la mentira tiene las patas cortas; así pasan los años todos venimos repitiendo las palabras de Lynch referentes a que la Milonga proviene del Candombe, lo cual ya es mucho.

Intentada su defensa como elemento folklórico nuestro, y habiendo quedado nosotros personalmente bastante al margen de esta especie (posiblemente por ser ajena a nuestro instrumento la guitarra) dejamos la descripción del Candombe a especialistas compatriotas que han profundizado el tema, desde Isidoro de María y más tarde Vicente Rossi hasta estudiosos contemporáneos de conocida capacidad tales como Ildefonso Pereda Valdés que ha abordado su estudio con su simpático y ya clásico cariño a la gente de color y Lauro Ayestarán que lo ha analizado técnicamente.

XII

EL MINUE MONTONERO

Ya vimos la difusión del Minué al referirnos al Cielito; podríamos agregar muchísimas referencias sobre esta danza, pero baste decir que ya en 1823 se bailaba en escenarios montevideanos; en París, al 33 se escribe: "le menuet est une des dances le plus répandues" en el Uruguay; por Wilkes sabremos de un Minué, "El 25 de Mayo de 1837" escrito por el pianista Roque Rivero y a su vez "El 18 de Julio de 1837" por "doña Carmen Luna, joven oriental de respetable familia" al decir de una revista; Zavala Muniz en sus "Crónicas" evoca a una anciana que cuando joven " a los compases del Minuet oyó frases galantes del Gral. Oribe".

Esto nos recuerda aquello de que "en el teatro San Felipe se bailaba primeramente un Minuet por las personas principales".

Por 1900 aparece en Montevideo un libro sobre bailes de salón, entre ellos el de marras; pero ya estaba en desuso. Antes, 1892, Eugenio Garzón rezábale lírico responso: "Todo ha ido muriendo... ya no se desliza el breve pie de las mujeres que guardado como en primoroso estuche, en un zapato de raso blanco y azul, seguía nervioso, con su afilado corte, las cortesías suplicantes del Minuet... tan solo por mera extravagancia o por humorada se suelen oir de tarde en tarde las voces plañideras del Minuet llorando su olvido...".

Al Minué Montonero lo citan D'Orbigny e Isabelle; dice este último "la montonera es una especie de minuet saltado, en el cual la bailarina imita

las castañuelas con los dedos. Esta danza es verdaderamente encantadora".

Después, a mediados de siglo el licenciado Peralta— nuestro don Domingo G. González— nombra al Minué Montonero contemporáneo del Minué Federal (caracterizado éste más por su distinta melodía que por constituir otro género) del cual Domingo Prat armonizó una versión para guitarra, minué y vals. En 1829 se bailaba el Montonero en la Casa de Comedias, según programas hallados por Ayestarán.

El estudioso argentino P. Berruti en su "Manual de Danzas Nativas" anota: "También se bailó en el Uruguay y en el Perú, donde un maestro de baile lo enseñó como el Montonero o Minuet argentino".

Según Aretz "en 1836 por razones políticas se llamó Federal y Unitario según el caso". Luego, comentando una partitura hallada de este lado del Plata, agrega: "Curiosamente nuestra música —se refiere al Minué Montonero argentino— muestra origen común con una de las halladas en el Uruguay, y en ambas se percibe cierto aire del baile conocido con el nombre de Cuando. La música de nuestro Montonero se compone de dos tiempos, uno lento de Minuet y otro movido de Alegro, llamado en nuestro ejemplo Cielito. El movimiento lento reaparece después del Alegro o Cielito en varias de las composiciones del vecino país" (Uruguay).

Agreguemos que el Cuándo resulta una interesante y bonita combinación de Minué y Gato, sobre lo cual añade la misma Aretz: "Por ese año —1840— según le aseguraron al Dr. Furt, el General Oribe habría introducido esta danza en Santiago del Estero".

Acrecentamos estos datos con uno que hemos hallado en el Nº 5 de la revista "Caras y Caretas" – editado en Montevideo en 1890– referente a un trozo de la clásica letra de este Cuándo:

"Cuándo llegará aquel día
y aquella feliz mañana
que nos lleven a los dos
el chocolate a la cama."

XIII

OTRAS DANZAS

A nuestro entender, el genuino panorama folklórico uruguayo, musicalmente hablando, ya está expuesto con las especies estudiadas.

No obstante, se han señalado como nuestras, por parte de varios autores, algunas músicas cuya ubicación dentro de fronteras no compartimos; ya veremos las razones.

La Firmeza: personalmente no he podido recoger ninguna versión oral de esta danza; sin embargo, como algún historiador nuestro la cita –también Isabel Aretz– daremos breve idea.

Dice Aretz: "La Firmeza –danza siempre cantada– se bailó en Buenos Aires lo mismo que en Montevideo desde mediados del siglo pasado", agregando haber recogido alguna versión campesina en el Uruguay.

Verso y melodía tienen carácter unitario:

"Anteanoche me confesé
con el cura de Santa Clara.
Me mandó de penitencia
que la Firmeza bailara."

Sigue luego el texto indicando la coreografía punto por punto, o sea que los bailarines ejecutan lo que cantan.

Alguien ha citado la *"Refalosa"*; salvo alguna letra de calor político de Ascasubi y otros autores de la época, no hay referencias concretas en nuestro medio.

Asimismo desecharemos otras músicas estudiadas por Lauro Ayestarán bajo el rótulo de "Folklore Musical Uruguayo", tales como la *Ranchera,* por no haber sido en realidad otra cosa que la Mazurca disfrazada de criolla como ya lo explicamos al hablar de la Polca; desechamos el *Vals* por su falta notoria de diferenciación que impide otorgarle carta de ciudadanía, con el agravante de que músicos rioplatenses o aun de otros países siguen manteniendo vivo este género con continuos aportes, condiciones ambas que lo apartan del Folklore; ya que ciertos valses pueden ser valsecitos criollos, pero no folklóricos, es otra cosa, recuérdese lo expresado a comienzos de este libro, en Generalidades.

Habría que agregar en nuestro rechazo (ya no como danza, es obvio) a la *Serenata,* pese a lo aseverado por el compatriota últimamente nombrado; las razones son evidentes: patrimonio de todos los países y épocas, una serenata pudo ser y es cualquier música y con cualquier instrumento; y si cantada se descarta —dado el objeto— fueron versos amables o amorosos. Pero no precisó un detalle formal para situarla como género folklórico musical.

Ayestarán ubica también a la Chamarrita o Chimarrita dentro del rótulo mencionado; sin ser tan radicales en su exclusión como ante otros géneros, expresamos nuestras reservas al respecto, ya que a

escasas leguas de la frontera poco o nada se conoció esta danza de versos en portugués. ([1])

Eso sí, en absoluto aceptamos la Tirana, Carangueio y Balaio, otras tres "novedades" brasileñas que pretende incorporar dicho autor a nuestro patrimonio folklórico. He vivido varios años —hace unos cuarenta— en departamentos norteños y fronterizos y puedo testimoniar con toda formalidad la falta de razones para situar entre nosotros estas tres danzas.

Además no las he visto citadas por ningún autor nuestro, ya sea historiador, costumbrista o nativista, desde Hidalgo a Acuña de Figueroa, desde un Margariños Cervantes a un Viejo Pancho, desde un Acevedo Díaz a un Carlos Roxlo.

Al rechazar estas danzas lo hacemos muy escrupulosamente y sin olvidar que la separación entre el folklore nuestro y el de los dos vecinos (recordamos las pasadas emigraciones argentinas) es tan sólo una línea imaginaria y tan elástica como el criterio para nacionalizar una danza o un canto por el simple hecho de haber hallado tal o cual cantidad de referencias.

Conviene decir algo de la Habanera, ciertamente muy popular a partir del 80; llamada "danza" por algunos intérpretes, cabría lo expresado para el vals, schottish, etc. Podrían agregarse canciones de carácter romántico que oscilaban precisamente entre habaneras y valses, como pudo ser aquella balada tan difundida —aquí y en la Argentina—

---

(1) Puede que algún día nuevas investigaciones, nuevos aportes bien documentados, nos hicieran cambiar de opinión sobre la Chamarrita pues alguna referencia oral hemos hallado. En el libro de Cortes y Lessa se lee: "Do Río G. do Sul a danca passou ao Paraná, ao Estado Sao Paulo bem como ás provincias argentinas de Corrientes e Entre Ríos". No cita empero al Uruguay de quien sí se acuerda al nombrar danzas comunes como Pericón y Media Caña.

"La loca del Bequeló" de nuestro Ramón de Santiago, de la que dice Zum Felde "que el pueblo le dio, al cantarla en la guitarra, tonada de milonga". Al autor del "Proceso" le tocó oirla con ese ritmo, pariente muy cercano del de la Habanera; nosotros la hemos oído como vals cuya melodía se parece mucho a una canción que Aretz recogió en Tucumán pero en $\frac{2\text{-}6}{8}$, titulada "El Ciprés", de autor venezolano.

Póngale uno fronteras a la música...

En cuanto a las canciones, juegos y rondas de niños —de niñas más bien— si bien son parte importante del folklore escapan a los propósitos de este ensayo.

XIV

LOS PAYADORES

De antigua raigambre en nuestra tierra este género con mucho de poesía repentista y algo menos de músico.

La primera vez que hallamos la palabra *gaucho* se refiere al Uruguay confirmando lo antes dicho: "Los gauchos o gauderios... se hacen de una guitarra... cantan coplas que estropean y *muchas que sacan de su cabeza*". Concolorcorvo, en 1773.

Recuérdese a Darwing, por 1832 y en Maldonado: en rueda de gauchos "la noche se pasó en fumar y en cantar al son de la guitarra alguna *canción improvisada*".

También a Isabelle, 1833: ..."a los enamorados se les ve con la guitarra *improvisando versos rimados*".

Citado ya Hidalgo, por gala, como el primer payador del Plata, surge en parecida forma el cordobés Ascasubi a quien se le llama cuando el Sitio de Montevideo, "Rey de los Payadores"; con tal título diríase que los orientales pagáramos de anticipado gentileza porteña posterior en un siglo, véase: en modesto librito de un payador argentino leemos: "En cierta oportunidad se celebró un oficio religioso en memoria del *primer payador* documentado: Bartolomé Hidalgo, al cumplirse los 153 años de su natalicio; congregó extraordinaria cantidad de público en la capilla San José de la

ciudad de Buenos Aires. Los oficios religiosos estuvieron a cargo del presbítero Doctor Fabián Maullion, secretario privado del Cardenal Santiago Luis Copello. Era el día 24 de agosto de 1941".

1858, Pablo Mantegazza, de sus "Viajes por el Río de la Plata" extractamos: "Entre un pericón y un cielito... el poeta de la reunión *improvisa* cuentos y chistes amorosos, que con voz nasal y melancólica acompaña con la guitarra. Muchas veces he admirado en aquellos *improvisadores* gran fantasía y espiritualidad".

1870, otro viajero, Graham, relata: "Era en los bailes donde aparecía el *improvisador* (a quien los gauchos llaman *payador*) en toda su gloria; pespunteaba la guitarra, cantaba sus coplas en falsete, prolongando la última nota de cada verso para darse tiempo de comenzar el siguiente con un nuevo epigrama. Si por mala suerte se presenta otro payador, éste se aprovecha de la ocasión para contestar en competencia, hasta que, como a veces sucedía, el que agotaba primero su inspiración, rasgueaba de un golpe todas las cuerdas de su guitarra, la ponía en el suelo y se incorporaba diciendo: — Ya basta, ahijuna, ¡vamos a ver quien toca mejor con el cuchillo! y sacando el facón de un revés de muñeca, se ponía en guardia".

Cito a Eusebio Valdenegro, payador y guitarrero, que arengaba en verso a sus soldados.

Al Padre Monterroso, como el anterior, amigo de improvisar coplas atrevidas en las ruedas gauchas de las montoneras, según nos lo dice su documentado biógrafo E. de Salterain Herrera.

Ansina, el fiel asistente, versificador de acontecimientos de la época, de acuerdo a conferencia del Gral. Luis A. Mattos.

Por 1838, después de la batalla del Palmar ganada por Rivera, un payador "Anavitarte de nombre, muy mentao" cae prisionero. En una carpa, al son de una guitarra campera que alcanzó un asistente, conminado por Frutos a que cante determinados versos, el payador entona unas décimas, en alta rueda de encumbrados caudillos —Juan Lavalle, Anacleto Medina y otros— en las cuales Rivera oía llamarse pardejón, ladrón, etc., según nos cuenta Manacorda.

Aparicio Saravia, cuando mozo, rasgueaba Cifras a lo payador; a este propósito recuerdo palabras que Javier de Viana pone en boca de los padres de una chinita requerida de amores por un trovero criollo: "—Mal bicho, no me gusta. Pa pior es guitarrero..." Traigo esto a colación porque cuando Aparicio pone sus ojos de buena fe en Cándida Díaz, ha de desplegar ardides de todas clases para vencer las resistencias de quienes serán sus futuros suegros que "saben sus mentas de cantor y guitarrero".

Cuando el sitio de Paysandú, una "quitandera", Sixta Machado, cabalga junto a su hombre, soldado del Escuadrón de Caraballo; ella no pelea, sus manos sólo se crispan sobre las cuerdas de la guitarra con que improvisa en pintorescas noches de campamento.

Por 1880 damos con un singular y famoso matrero apodado "El Clinudo" (ya citado) de cuyas andanzas logramos dos primicias interesantes: es el primero en el tiempo en citar el Estilo y es autor de los más hermosos versos nacidos en boca de payadores, que no desmerecen en mucho —ya se verá — de los de Martín Fierro.

Por esos años este mocetón de melena hasta la cintura cae a un rancho cerca de Melo donde se

baila al son de la guitarra que tañe un pardo de motas en la cabeza; bailaba el matrero mimando a una china querendona, cuando el músico, celoso, interrumpe el baile y canta ofensiva copla que el aludido "Clinudo", pidiendo otra guitarra, contesta así:

"La pido, señor chatasca,
que me insulte por lo claro,
pero no tire la piedra
pa luego esconder la mano.
No debe andar por las ramas
que eso es perder el trabajo,
empiece a cortar el tronco
si quiere voltiar el árbol."

A lo que a su vez responde el pardo:

De mañas y cosquilloso
se muestra el matungo viejo,
pero a los duros de boca
les pongo freno mulero.
Y si acaso corcovea
de fijo deja provecho
pues como el pingo es *clinudo*
lo cerdearé p'al pulpero.

Observando las motas que coronan la cabeza del pardo, canta el matrero:

Ah, morenito compadre,
deslenguao y sinvergüenza!
Decime si andás buscando
que te rebaje la cresta.
Si querés vender mi pelo
que está largo por promesa
¿por qué más bien no empeñás
la lana de tu cabeza?

Luego, tras unas estrofas más el consabido epílogo: el "Clinudo" deja tendido a su rival de un bárbaro tajo en la cabeza". (Ob. cit.).

Pasemos ahora a los payadores profesionales, por así decirlo.

Nombramos a Juan de Navas, de cuyas canciones se hizo un folleto muy difundido, existente en la Biblioteca Nacional. Tras él su hermano, el payador más renombrado de los nuestros, Arturo de Navas, autor de música y letra del inolvidable "Carretero":

> "No hay vida más desgraciada
> que la del pobre carrero,
> con la picana en la mano
> picando al buey delantero"...

Fue tal su éxito con esta canción criolla, llevada por él al disco (más tarde por Gardel) que al tiempo compuso y grabó otra, "El Nuevo Carretero", parecida, pero de menos calidad.

Aeda a su modo, salvando las distancias, encarna la clásica trilogía: músico, cantor y poeta. Aun dentro de su condición de sencillo muchacho de pueblo. Y hasta como actor lo aplaudimos en circos de la niñez.

Por Prat sabemos que el diario argentino "La Nación" decía en 1932 con motivo de su muerte:

"Todo él trasuntaba un período ya hace tiempo enterrado en el recuerdo, un semblante de la ciudad de hace años. Los pocos payadores que quedan son sólo un remedo deformado de la ingenua pureza de otros tiempos. Arturo de Nava componía la letra y la música de sus canciones. Lo hacía en su juventud pobre y lírica, cediendo a un impulso espontáneo, a un desahogo espiritual. Y luego cantaba sus canciones en la rueda del almacén, en la tertulia del patio, en el baile suburbano, mientras el barrio alejado dormía en la noche.

Esto sucedía en el Montevideo tan lindo de hace cincuenta años, donde Nava había nacido.

Tenía en su género condiciones extraordinarias de inspiración fresca, de sentimentalismo comunicativo; y conquistaba al público con su voz llena, potente y varonil.

Cantó en ambas márgenes del Plata, sobre todo en el "Apolo" de la época de los Podestá, rubricando con su voz de payador el sello criollo del teatro rioplatense.

Siguió andando el tiempo, la ciudad se transformó, cambiaron los gustos del público, que después de haberlo aplaudido en el cálido rumor del teatro lleno y entonado sus canciones en la quietud de las calles arboladas, lo fue poco a poco abandonando. Y Arturo de Nava conoció el olvido, las dificultades, la estrechez, como todos los que sólo saben vivir de su arte.

Vivía últimamente retirado en un barrio lejano y allí acaba de morir ahora, en el hogar humilde, en la pieza pobre que tantas veces evocó en la mansa tristeza de sus canciones".

Tal decía "La Nación" sobre el autor de "El Carretero".

Dueño de una hermosa voz, será quien grabe otra canción no menos célebre, cuyo autor fuera Gabino Ezeiza:

> "Heroica Paysandú, yo te saludo,
> hermana de la patria en que nací"...

Llevó asimismo al disco muchos Estilos, Cifras, Milongas y otras canciones criollas, varias de ellas de su propia cosecha.

Por R. E. Castagnino sabremos que "Nava durante el año 1898 actúa en el Circo Anselmi —en Bs. As.— donde solían enfrentarse Madariaga y Angel Villoldo, autor este último de "El Choclo" y "Cantar Eterno".

De Román, ya citado, transcribo: "Rubén Darío, que se contó entre los amigos de Arturo de Navas, dedicó a éste la siguiente décima de perfil payadoresco:

Del Asia traje un diamante
para ponerlo en el cuello
del ser que he visto más bello
en mi vida claudicante.
Me brindó el sol deslumbrante
su más brillante color
y el Iris me dio el mejor
ramillete de sus haces,
y el Sol me dijo: —¿Qué haces?
—Se los doy al payador".

Tres figuras cumbres en ese arte surgen por estas tierras de América. En Chile, el "pallador" (así escribían allá) más famoso, legendario casi, el "mulato Taguada", humilde hombre de pueblo, apenas un "roto", hijo de un español y de una india mapuche, según Acevedo Hernández en su libro "Cantores populares chilenos".

Su fama —y su vida— se quebró el día que hubo de enfrentarse a un rico y pulido caballero, don Javier de la Rosa, ante cuya cultura el pobre mulato vio desmoronarse la gloria pacientemente lograda en años de repentistas versificaciones y victoriosos contrapuntos. Esta vez su rival, de más edad, de fácil poesía y buen tañedor de guitarrón lo enredó con preguntas linderas de la Teología hasta hacerlo expresarse mal de su propia madre, ante lo cual el mulato calla vencido irremediable, definitivamente. Transido de dolor huyó para morir lejos de los suyos y de sí mismo, quebradas ya para siempre su guitarra y la propia razón de su existencia.

"El caso de Taguada, dice Acevedo, coincide con el de Santos Vega, aquel de la larga fama... que

fue vencido por el demonio. Acá, don Javier de la Rosa no era el demonio, sino el hombre más preparado. Está, pues, nuestra leyenda, descansando sobre un plano de realidad".

De las tres figuras famosas en estas tierras, ya nombré las otras dos, en la Argentina Ezeiza y aquí Navas; para dar cabal idea de ambos veámoslos frente a frente según crónica de entonces.

Es en "El Diario" de Montevideo, del 25 de julio de 1884:

"Anteanoche, ante una gran concurrencia, hicieron su debut en la cancha de la calle San José, dos afamados payadores, el argentino Ezeiza y el oriental de Navas. Los dos, pero particularmente Ezeiza que es el tipo del tradicional payador, son dignos sucesores de Santos Vega y Martín Fierro.

Ezeiza tiene una facilidad admirable para la improvisación y su verso es concreto y de frase galana, hasta ilustrada nos atreveríamos a decir. Es un verdadero poeta, y con la misma facilidad, improvisando o no, maneja el verso de la milonga y de la cifra... Le dedicó varias cifras a nuestro galano escritor Daniel Muñoz, que, como todo lo que cantó, fue muy aplaudido".

Otra crónica, en primera plana de una "Tribuna Popular" del día anterior, decía:

"Hace unos días dimos la noticia de que había llegado a esta capital un payador argentino de apellido Ezeiza, el cual de sus correrías por la campaña del vecino país no había encontrado competidor en el canto por cifra y de contrapunto, y que buscaba por aquí quien pusiera a prueba sus fuerzas intelectuales. Aquí aunque abundan los milongueros, escasean los payadores. Pero un payador nuestro, Arturo de Navas, le salió al encuentro y ya tuvimos armado el pleito.

Se alzó en la cancha de pelotas una tribuna forrada de bayeta punzó. Aunque el precio de la entrada era medio saladito, la cancha se llenó totalmente de concurrencia.

Supondrá el lector que esta concurrencia estaba formada por milongueros, atorrantes, mozos de cordel, etc.

Gran error. Estaba allí la flor de la juventud montevideana, con el agregado de personas respetabilísimas que ocupan puestos elevados en la prensa, en el foro, en la banca y en el comercio.

A las ocho hizo su triunfal entrada Ezeiza, subiendo al escenario en medio de aplausos. ¿Qué clase de individuo es Ezeiza? Un morenito joven, delgado, de regular estatura, de modales finos y mirada inteligente.

Le alcanzaron una guitarra y la empezó a templar con abandono, como quien no quiere la cosa. El morenito rompió el fuego pidiendo a las musas que lo sacaran bien del apuro. Y Apolo permitió que aquellas señoras besaran la frente de un hombre de color.

Navas es un hombre como de 28 años, bajo de estatura y grueso. Las improvisaciones de Ezeiza fueron notables, tanto por la fluidez y excelente medida del verso como por la oportunidad y concisión del pensamiento.

Navas tuvo también improvisaciones muy buenas, mereciendo grandes aplausos. Después del canto por cifra vinieron las décimas y los compuestos. Aquí los dos payadores estuvieron a la misma altura, aunque Ezeiza demostró tener una memoria privilegiada. En su relato sobre un napolitano que vendía todo su menage para marchar a su tierra, probó la exquisita sátira de sus versos. Entre el menage dice que había:

un poco de ropa blanca
que se vende de color.
. . . .
dos espadones sin punta
buenos para desafío.

Tuvo noticias Ezeiza de que Sansón Carrasco (Daniel Muñoz) se encontraba entre los concurrentes y le endilgó una bonita improvisación al travieso bachiller, quien se reía de buena gana al oir las ocurrencias del moreno.

Navas rompió el fuego del certamen dirigiendo a su competidor una cuarteta que el otro contestó en el acto, entablándose un tiroteo de parte a parte, llenos ambos payadores de cumplidos el uno para el otro, demostrando su habilidad sin entrar en el terreno de las rivalidades. Unas 20 o 30 cuartetas se dirigieron mutuamente asombrando a todos por la facilidad y rapidez de la improvisación, hasta que fatigados de cantar pidieron disculpas para descansar un rato.

Antes de continuar la payada, alguien pidió a Navas que cantase algo, y él, condescendiente con el pedido, anunció que iba a cantar algo viejo pero que no por serlo dejaba de tener gran mérito. Y después de algunos rasgueos caprichosos empezó a cantar las preciosas décimas de Del Campo sobre El Fausto".

Interrumpo esta transcripción para decir que entonces ocurrió un incidente comentado por ambos diarios: un impertinente, en forma ostensiblemente grosera que provocó indignación, quebró con su gesto el encanto de aquel —para el caso— largo poema; ante lo cual reprocha instantáneamente de Navas:

"Dice un refrán muy antiguo
y también muy verdadero:
siempre la oveja más ruin
es la que rompe el chiquero.

"Fueron tan entusiastas los aplausos —sigue la crónica— que lo llevan a entonar esta amable cuarteta:

Dice otro refrán antiguo
que yo repito orgulloso,
que más vale caer en gracia
señores, que ser gracioso.

Con lo cual quedó corrido el que había hecho manifestaciones de desagrado, y triunfante Navas en cuya ayuda vino todavía Ezeiza cantando con mucha oportunidad y galantería:

"Eso que a usted le han silbado
creyéndolo un desatino,
son unos versos preciosos
de un payador argentino.

Cuando yo vuelva a mi patria
no se ha de tomar a mal
si me oyen cantar los versos
de un payador oriental.

Y como si todavía no creyera suficientes estas demostraciones de simpatía para su compañero, agregó:

Cuando yo empecé a cantar,
eso allá en los tiempos de antes,
he cantado muchos versos
de Magariños Cervantes.

Aquí ya no tuvo límites el entusiasmo del auditorio, y durante cinco minutos aplaudieron ruidosamente. Había algo de agradecimiento nacional al porteño que se hacía un honor de haber cantado las estrofas del querido bardo oriental."

Tal la crónica de esa "Tribuna". A la que agregaremos este detalle: pocos días después el poeta no tendrá a menos visitar a Ezeiza en su lecho de enfermo, preguntándole qué versos suyos eran los que cantaba en la Argentina.

—De su libro "Brisas del Plata", señor. ¿Quiere que le cante alguno?

Días más tarde el moreno vuelve a actuar con Navas al que se agrega otro payador Neira. Leo en "La Razón" del 5/VIII: "Media hora antes ya estaba llena la cancha. 300 sillas ocupadas cubrían el suelo perfectamente alfombrado. Parecía un salón de conferencias: tal su arreglo y la condición social de la mayoría.

Gabino cantó "El Sargento Cabral", los "33", etcétera.

Allí le dedicó unas cuartetas al doctor José Pedro Ramírez, al Dr. Francisco Berra y al Dr. Farías."...

Hurtémonos al encanto de este payador excepcional y veamos a dos clásicos nuestros, Alcides de María (Calixto el Ñato) y Orosmán Moratorio, (Julián Perujo); armados de sendas guitarras se enfrentan en el teatro Politeama, en un beneficio, por el año 90, ante un público entusiasta. Glosaron temas de actualidad al principio, con derroche de hidalga gentileza los dos amigos, hasta que como en las verdaderas payadas, se "enojaron" los hombres, rematando uno de ellos con esta cuarteta:

> Me quisiste madrugar
> como hacen los gauchos malos
> pero tu cuerpo y la lana
> sólo se amansan a palos."

Poco después, una noche de mayo del 93: ha llegado el famoso payador argentino Pablo J. Vázquez, viene precedido de triunfos logrados aquí y enfrente. Solamente no pudo —era de imaginarse— contra Gabino, vencedor suyo en contrapunto que duró dos días.

Dice "La Tribuna": "El teatro Cibils ofrecía anoche un aspecto halagador, recordándonos aquellos hermosos tiempos de la Tetrazzini! Lo que puede la afición a las cosas del terruño!

Bien es verdad que había pocas familias aunque más de lo que podía esperarse, porque el asunto es ajeno a la sensibilidad de las damas; pero mucha animación, muchas opiniones encontradas y por ende muchas polémicas sobre el mérito de los payadores. Hasta se cruzaban apuestas favorables a Vázquez sostenidas con fe por gente de la Unión." (De allí era su rival Eduardo Pascual, de la misma familia que dio nombre a la playa maragata). "Al aplauso que saludó la aparición de ambos, respondió el oriental con un saludo del que tomamos algún trozo:

Auditorio complaciente
que venís en este instante
con decisión anhelante
de oírnos improvisar;
te saludo agradecido
lleno de emoción y espanto
al pensar en que mi canto
te pudiera disgustar.

El argentino formuló igualmente en verso su saludo, pasando en seguida a cantar de contrapunto. Vázquez, viejo en el oficio, pisaba en terreno firme, mientras su adversario, enteramente novicio —veinte años tenía— se manifestaba emocionado al

punto de hacer pensar en su facilísima derrota. Vázquez observó la predisposición del público y en una versada impetró benevolencia para su impresionado adversario. Y vino lo demás, después de un corto intermedio: un aficionado señaló el tema para cantar de contrapunto: "La Tapera", y Pascual que había dejado la cortedad en su camarín, se creció adquiriendo tales proporciones que asustaron a su adversario."

Cinco días después hallo la crónica de la segunda payada, comienza así: "En el Cibils volvieron a cantar anoche de contrapunto el "soi disant" payador Vázquez y el brillante aficionado Eduardo Pascual.

Vázquez con sus desbordes de consonantes, con sus cantos llenos de cosas lindas y de finales de efecto, y Pascual con sus cuartetas bien rimadas y medidas y que servían de engarce a hermosos pensamientos impregnados de melancólica poesía, arrancaron nutridos aplausos"...

Se tomó la versión taquigráfica de la primera payada, lo que dio motivo a la publicación de un librito con las octavas —pese a que el cronista dice cuartetas— cantadas por Pascual.

Intrigados nosotros ante el inexplicable silencio del oriental después de éxito tal, acudimos a Bonavita por ser aquél de la Unión. Y así supimos que Elías Regules fue esa noche padrino del payador nuestro y a su vez Julio Herrera y Reissig (quien ya comenzaba a inclinarse sobre una guitarra) uno de sus buenos amigos. Nos mostró Bonavita, pues, vieja revista unionense de la que transcribo: "Tras el triunfo de Pascual la pequeña rueda de camaradas ganó esa noche su rancho con una alegría desbordante. Solo, en un rincón, acariciando las cuer-

das de esa guitarra que él hubiera querido hacer suya y conocer sus secretos, se mantuvo esa noche casi ajeno a la algarabía, un muchacho que no faltaba nunca a esas reuniones, muchacho magro, tez oscura, algo tosedor y con quien la rueda no gustaba mucho compartir el mate común, por su aspecto sospechoso y su tosesita rebelde. Era un soñador, poco conocido que ya empezaba a escribir estrofas que firmaba con un nombre largo y aristocrático: Julio Herrera y Reissig..."

Y la razón de aquel silencio también nos la contó Bonavita: Al año siguiente decía "El Diario" de Buenos Aires: "Ayer llegó de Montevideo Eduardo Pascual, el más famoso cantor de contrapunto de la vecina orilla, vencedor de Pablo J. Vázquez en una descomunal batalla de verso a verso. Pascual viene a desafiar a Gabino Ezeiza, a quien cuenta vencer en la lucha. Se espera que el desafiado aceptará, y uno de estos días tendrá lugar la gran payada del siglo."

Ezeiza aceptó. Los diarios argentinos difundieron la batalla próxima... y he aquí que de pronto el uruguayo se embarcó para Montevideo, sin una explicación por esa brusca partida.

Algo muy grave debía pasarle. Sí. A Pascual se le moría la única hijita y le llamaban al hogar angustiosamente.

Así terminó, nos dice Bonavita, la breve carrera de este payador.

Por esos años actuaba otro trovero nuestro, principalmente por departamentos del Este, el "Negro Zipitría".

—Tenía una voz altísima, me decía un viejo cantor olimareño, yo ni chiflando lo alcanzaba.

Se hacía llamar "El Ezeiza uruguayo", siempre comenzaba sus cantos y payadas con estas palabras:

"Oído al pájaro que canta
es el Ezeiza uruguayo".

o si no:

"Es el negro Zipitría".

Algo juglaresco en su arte variado, se complacía en tocar la guitarra colocada a su espalda y haciendo continuas "cejas" (forma de pisar todas las cuerdas con el índice) para lo cual templaba su instrumento de modo especial, parece que era experto en las más raras afinaciones.

Lo mataron en una pelea en el Brasil, cerca de Yaguarón, a principios de siglo.

Otro oriental de renombre fue Arturo Santos; venido del interior, muy joven conoció los halagos de la fama. No tenía treinta años cuando murió.

Por Prat sabemos que "en sus viajes mandaba su equipaje por encomienda, no así su instrumento que le era inseparable. Como a todo rioplatense le atrajo la potente seducción de la gran urbe, Buenos Aires, y en ella pasó sus últimos años, admirado entre sus colegas. Muerto Santos, en su homenaje y como recuerdo sentido, sus compañeros le erigieron un elegante mausoleo de mármol riquísimo; figura una mujer, artísticamente esculpida y, a sus pies, una guitarra. Está en "La Chacarita" de Buenos Aires."

Citamos a Juan Medina, tipógrafo en "El Día" y payador en la noche, en las noches famosas de aquella enramada junto al viejo Royal, parada obligatoria de quienes deambulaban por la pintoresca zona; fue hombre de verso fluido y oportuno, nada vulgar.

Bernabé Comes, un Teniente de nuestro Ejército, de mercedarios pagos, que si bien cantó acom-

pañándose a la guitarra, no fue específicamente un payador. Periodista de a ratos, poeta siempre, recorría el país entonando sus propias canciones, algunas espontáneas, improvisando, pero las más pacientemente elaboradas, como una de ellas que le dio fama en el patio del suburbio, en el cafetín del barrio y aun en la tertulia de romanzas y mazurcas, de pianos y violines —y mandolinas—, que acallaban sus voces distinguidas para escuchar de pronto a una tímida guitarra traída de apuro del cuarto de los trastos viejos para que alguien se acompañara aquellos popularísimos versos que comenzaban así:

Tú vas subiendo la cuesta de la vida.
Yo estoy en mitad de la jornada.
Qué bella te parece la subida!
Qué triste me parece la bajada!

Fausto González, del cual dice Juan C. Guarnieri en su "Antología de autores uruguayos": Fue un famoso payador avecindado al Cerrito de la Victoria, floreciendo como tal entre los años 70 y 85 del siglo pasado. Analfabeto, dictaba a sus hijos sus improvisaciones, que conservaba en su prodigiosa memoria; sus versos fueron reunidos en parte en un folleto publicado en 1885 con el título de "Colección de composiciones poéticas en estilo gauchesco" y que hemos hallado en la Biblioteca Nacional. Usó el seudónimo de "El Gaucho Serrano".

Leemos en Fernández Saldaña: "Fue un gaucho convencional que en la hora de la decadencia tenía mucho que conceder a la vida suburbana; hubo de conciliar versos y guitarra con faenas de carrero, de trilla y de horno de ladrillos."

En un suelto de la época de su muerte —en 1890 se arrojó a una laguna— se hablaba de su instrumento "que colgaba muchas veces del alero del rancho adornado el clavijero con moñas blancas y celestes".

De unos versos suyos titulados "La Media Caña" tomamos las dos primeras cuartetas:

"Señores, yo aquí he venido
como otro cualesquiera,
a divertirme y a ver
lo que pasa en esta fiesta.

Dentrar sin que me conviden
me parece que no es güeno,
yo aquí estoy avergonzao
pues parezco perro ajeno."

Ya más reciente —fue ídolo de nuestra adolescencia— surge Juan Pedro López; lo conocimos en sus mejores momentos, arrogante figura de gran señor, con ese aplomo que dan los triunfos populares.

Fue autor de algunas poesías de fácil sentimentalismo, "Quema esas cartas", "Cierra esa puerta" y la extensa Milonga "La Leyenda del Mojón" tan conocida en nuestro país y aún en la Argentina que entonaba con dramático énfasis y gestos de actor, recitando en las partes centrales de algunas de sus estrofas.

Cuando el aviador Ramón Franco arribara a Montevideo, López le improvisa en una fiesta con singular acierto y el español a su vez le obsequia con una linda guitarra exhibida luego por el cantor en sus andanzas, como una reliquia.

Gustó mucho en Buenos Aires, de cuyas actuaciones destaco un detalle sugestivo: nunca quiso enfrentarse a Ezeiza y alguna vez que actuaron jun-

tos —sin contrapuntos— se hizo poner en carteles y programas, no el payador (que lo era específicamente) sino "El cantor oriental Juan Pedro López".

Realizó una gira por España donde logró éxito con su versificación fácil y llena de recursos propios de su veteranía. Pero... confiado en sí mismo olvidó la realidad de la hora —ya crítica y decadente para este género— y así fueron duros sus últimos años, recurriendo a vender su mentada guitarra española (aun cuando ya estaba malograda en sus voces por plaquitas de oro con el nombre de sus donantes admiradores, hombres de pro y hasta políticos famosos). Trashumante bohemio, agostada ya la flor de su sonrisa, sólo restaba hogaño aquel su empaque señorial de presunto aristócrata.

Dice un historiador argentino, M. M. Román: "El celebrado autor de la "Leyenda del mojón", relato en décimas que dio base a una película argentina, compitió con varios trovadores argentinos de gran nombradía. Entre estos Evaristo Barrios" —tan conocido en el Uruguay en mérito a graciosas y ocurrentes grabaciones— "y Francisco N. Bianco le tributaron en sus versos, homenajes de recordación bien merecidos."

Podemos decir que si no antes, por lo menos con él, cerróse el ciclo de los payadores; quizá la estridencia de la radio apagó la voz —y la espontaneidad— de los troveros que huyendo de las luces capitalinas refugiaron su derrota en triste peregrinaje por pueblitos del interior.

Más o menos contemporáneo de López surge Braulio Cesáreo, de voz potente y espléndido final en sus versadas —Milongas casi siempre— que de humilde peón de herrería por la Curva de Ma-

roñas, llega a alcanzar súbita fama venciendo al famoso argentino Abelardo José Boris, con el cual mantuvo varios duelos, alguno de tremebundo final.

Evoco a Pedro Medina a quien oí por el veinte y cinco en café de la Unión; simpático y desenvuelto —condición muy payadoresca— rotundo en improvisaciones ocurrentes que entusiasmaban a cualquier auditorio, tuvo entre otros el mérito de dar a conocer en todos los rincones de la patria el famoso "Truco'e cuatro" del minuano Santos Garrido (Guillermo Cuadri).

"Don pulpero, alcansenós
las cartas y los porotos,
vamo a ganarle a estos chotos
uno "hasta el dos de tres dos".
Güeno, tape, las das vos,
y vos las cortás, Mariano.
Cuidame muy bien la mano
porque si pierdo y me tomo
puede que te deje el lomo
como galope'e gusano."

Ironías del destino: estas décimas que relatan un pintoresco partido de naipes fueron su caballito de batalla; pero también barajas por medio, en partido similar de final borrascoso, Medina mata en la disputa a su ocasional adversario. Cumplida su pena, muere al poco tiempo de salir de la cárcel.

Cerrando así el ciclo del payador —verdadero portador y mantenedor de nuestro folklore — (pues aquí es cuando comienza la agonía de este arte), vuelvo atrás en el tiempo para terminar, por gala, con dos troveros de rancio abolengo, Orlando Landívar emparentado con los Lavalleja y Lindolfo Spíkerman de noble apellido.

De ambos vamos a exhumar viejas crónicas nuestras:

Sobre las cuchillas patrias erizadas de lanzas, de sables y de rémingtones galopa trágico el año 1904.

Un centenar de hombres mitad soldados mitad gauchos se aprestan al combate; su Jefe reúne en cuadro a las tropas para arengarlas.

Es un Jefe valiente pero duro de boca para esas cosas, así en frío; durante la pelea sí sabe dar órdenes y son rápidas y son precisas, y hasta le sobran palabras para alentar a un indeciso o a un herido o para despedir a un moribundo; más ante la solemnidad de las tropas formadas a la espera de sus frases, no le sale ninguna. De corrido no es capaz de improvisar más de un ¡Viva la Patria! o ¡Viva el Partido! Y hay que decirle algo a esa indiada que aguarda palabras encendidas para quemarse contenta en el braserío.

Vacila. Disimula —viejo recurso— remolineando al pingo. Piensa con fastidio en su segundo Jefe: podría "desempeñarlo" en este Pericón, tiene boca de seda para los discursos, es muy "letrao", habla florido él, aunque difícil, eso sí, no todos lo entienden, siempre está con "el problema de la hora" o con que van "a entrar en las páginas de la historia"...

Mas los tapes no saben problemas —cuentan con los dedos— y además, ¿qué van a hacer en esas páginas si no saben leer?

Dejarlo discursear es darle alas, hacerlo Jefe, y ya las tiene muy largas. En ese instante está ahí, detrás, guardando la distancia; pero en el combate la pierde y se corta adelante. A veces vuelve herido, pero aludo siempre. Olvida órdenes y cuando el Jefe se lo recrimina repite su excusa:

—Es el tostao, mi Comandante, no lo pude parar.

Pero el Jefe le mira de reojo los flancos del caballo y unas simétricas huellas de sangre y pelo denuncian la mentira.

Y ahora en crítico momento lo adivina tras suyo, esperando la bolada, se le viene a las barbas, siente que adelanta su tostado...

—Soldado Landívar! — grita entonces el Comandante.

El tostado retrocede, aguardando.

Un mocetón de mediana estatura sale de las filas, desenvuelto, avispado, cuadrándose a medias.

—Acercate.

Pocas palabras y ya sale el mozo hacia un árbol cercano, desata un ponchito calamaco y torna con una guitarra encintada de blanco y celeste.

Se coloca al centro del cuadro dominando con su aplomo algunas primeras risas que no lo aturullan, bien sabe lo que tiene entre manos, para eso es el payador.

Y canta. Le canta a la patria o al partido, para ellos es lo mismo, al caudillo, a sus propios compañeros.

Tiempo después, antes de otro combate, de nuevo frente a un cuadro ya medio raleado, grita el Jefe, esta vez con título flamante junto al apelativo:

—¡Sargento Landívar!

Mas ahora el payador no sale corriendo a buscar la encintada vihuela, hace una seña y se la trae su asistente, cuidadosamente, como quien trae una bandera.

Con respeto yo imagino una voz amplia y sonora llegando al corazón de esos hombres que se sienten nombrar por uno de los suyos con palabras vibran-

tes enancadas a un bordoneo. La realidad extraña del espectáculo está por encima de la fantasía: el teatro es el campo, el público una montonera pronta a dar su sangre por una divisa o por romanticismo o porque sí; el artista un payador, un payador cualquiera, un payador más pero un símbolo de la raza gallarda, heroica hasta lo absurdo, que ahora se emociona como un niño ante su cantor.

La sugestión de la escena vuelve triviales las palabras, hablar de ella es desvanecer sus bárbaros colores.

Sólo quiero agregar una legendaria frase de aquel general argentino La Madrid: "Para imponer respeto a los soldados criollos, un buen militar necesita dominar tres cosas imprescindibles: saber mandar como un padre, saber pelear como un tigre y saber tocar la guitarra como un ángel".

Realmente este fue breve, fugaz episodio en la vida trashumante de Landívar, sus verdaderas armas fueron su guitarra, su calamaco terciado y su picardía.

Veámoslo llegar a un pueblo cualquiera de campaña, en ferrocarril cuyo boleto no paga nunca por lo que una vez se le perdona y otra se le obliga a apearse en la primera estación.

O viaja agregado a un cortejo fúnebre o a un remate importante.

Actúa con variadas alternativas, tanto da; igual se deja estar semanas enteras y no en fondas u hoteles baratos. Menos tiene, más derrocha, fantasea, cuenta hazañas, se dice nieto de Lavalleja.

Un día se le ve marchar a la estación en animada charla con el dueño del hotel. Cuando llegan el tren ya está por salir. Un abrazo efusivo, lleno de alharacas. Quiere hablar de la cuenta el

hotelero y lo abrazan de nuevo. Pitadas del tren, campanilleos, el chás-chás del arranque...

Y un hombre simpático que desde la ventanilla agita un ponchito y da grandes voces de afecto apagando las otras —ya airadas— de justo reclamo.

Cierta vez se halla en una timba, ha perdido todo.

Mira su ponchito, livianón, gastado; se separa un momento de la rueda y pide otro, aduciendo frío, a un personaje respetable. Se lo pone y torna al juego.

—Por mi poncho, ¿cuánto me llevan?

—Diez pesos, — dice alguien mirando aquel lujo.

Pierde y alcanza el calamaco.

Cuando le protestan, aclara sonriente con simpatías que desarman enojos:

—Yo dije el poncho mío. Cómo vi'a jugar éste que es de don Fulano...

Terminamos nuestro libro con la semblanza de un cantor de glorioso apellido, Lindolfo Spíkerman.

El habrá de recoger con noble ademán una guitarra de leyenda posiblemente desembarcada en la playa de la Agraciada en brazos de Andrés Spíkerman, el cadete, ya que su hermano el Sargento Juan nos dice en sus memorias que esa memorable noche Andrés cantó "unas famosas décimas en las que se ponía de oro y azul al General Lavalleja" quien intrigado requirió el nombre del autor resultando ser un Teniente español Valverde apresado en un combate pocos días después por los mismos "33"...

El nieto del Sargento, pues, Lindolfo Spíkerman, fue mozo de estampa atrayente, vestía bien corta-

do jaquet gris con flor blanca al ojal y se tocaba con galerita inclinada hacia un lado.

Más que profesional —aun cuando no tenía mayores recursos— cultivaba su arte por gala, como herencia de lujo, alternando con hombres como Alcides de María y Elías Regules.

Hace unos veinte años llegamos a su piecita humilde —un altillo— en tranquila calleja de la Tablada.

—Yo era muy "estilero". Cantaba décimas de Alcides y de Enrique de María, de Rafael Obligado, Adolfo del Campo, Juan Escayola, de Ceferino Travieso que también tocaba la guitarra —nos dice— de oído pero muy bien.

—Conocí a Eloy Riano, ¡qué guitarrista! Sí, también a Landívar, fuimos amigos, el hombre de los caminos... siempre con su ponchito él.

Spíkerman recuerda muchas letras, la mayoría de carácter patriótico, algunas compuestas por él mismo; pese a sus ropas humildísimas trasunta cierta distinción y cultura. Tiene más de ochenta años; conocimos, no con él pues vive solo, dos hermanas suyas y también hijos y nietos.

—Aquí todos me dicen abuelo, grandes y chicos. Hace unos días una negrita de unos nueve años golpeó a mi puerta; tras alguna vacilación me aclaró que venía a pedirme permiso para decirme abuelo ella también, porque como era negrita...

—Mi abuelo Juan y su hermano Andrés —los de la Agraciada —no eran domadores pero sí grandes jinetes. Como una gracia cambiaban sus caballos a la carrera de plaza Cagancha a Plaza Independencia; en esta última solían hacer corridas de sortijas.

—Los dos tocaban la guitarra.

En su lucha por la vida, no siempre fácil, don Lindolfo parte un día a la Argentina y se dedica a cuidar ganado, cerca de los lagos de Nahuel Huapí. Hombre de coraje y hecho a las armas, se hace respetar en un medio áspero y bravío, de asaltos y malones.

Considerado, logra el puesto de Oficial Inspector de policía que ejerce durante un año. Esto representa la seguridad, la tranquilidad económica.

Pero he aquí que para confirmarlo en dicho cargo se le exige nacionalizarse argentino.

No puede. Un Sargento de la Agraciada, su abuelo Juan, le tironea desde la patria.

Nos muestra el nombramiento y la aceptación de la renuncia; se empeña en regalarnos ambos documentos, le aceptamos el último fechado en 1894.

Realiza la grabación de unas décimas en exaltación de Aparicio Saravia; así logra noventa pesos y se casa con una hija del coronel Angel Muniz, tornando a cuidar ovejas a los lagos argentinos.

Regresa años después con hijos que nacionaliza orientales.

—Orientales, me aclara, no uruguayos.

Animado por nuestro asentimiento, acude a los clásicos ejemplos históricos; agrega que toda la familia se reúne un día al año en casa de un hijo que vive cerca, en torno a un asado. Ese día es el 19 de abril...

Tropero largos años, vive de modesta jubilación.

Entre mate y mate, al extrañarnos de hallarlo sin guitarra, baja la cabeza.

—Me da vergüenza contarlo, no lo diga en su libro; yo tenía una guitarra de veinte y cinco reales, la había hecho buena a fuerza de cama. Sí, yo

me levantaba y la acostaba a ella entre las cobijas, así agarró buenas voces; pero una noche...

—Verá, una noche yo cantaba en un boliche, por acá por la Tablada, hace ya muchos años. Era una décima patriótica que terminaba así:

"Bien puede temblar la tierra
que el oriental no desmaya".

Un italiano allí presente le remeda el final:

—No desmaya mas "despara"...

—Cierto, yo estaba medio punteao, y él también. Con los golpes nos refrescamos. En realidad éramos amigos; por eso, medio abrazaos, él protestaba en su idioma que había sido una broma y yo... yo lloraba por la guitarra rota en su cabeza.

Este cantor tuvo su buen cuarto de hora a fines de siglo; en un número de "El Fogón" lo hallamos cantando celebrada décima de Enrique de María; y así como en libro de poesías nuestro clásico Magariños Cervantes dedica una al payador Ezeiza, otro no menos clásico, Orosmán Moratorio, honra con dedicatoria similar —esta vez elegíaca letra de Vidalita— a Lindolfo Spíkerman, en 1895.

Una tarde que le pedimos que entonara algo:

—Y sin guitarra... nos dijo.

Le conseguimos una, y siempre que lo visitábamos nos cantaba antiguas décimas y hasta improvisaba alguna cuarteta.

A la hora del atardecer, en aquel sosegado lugar tan parecido a la campaña, hasta los ranchos vecinos llegaba su voz esfumada en nieblas de leyenda por los años y la distancia.

Mientras canta, hace el recuerdo —enancado a un Estilo— un viaje fantasioso hacia la lejana juventud del viejo que parecía asomar a sus ojos, a su expresión ausente.

Cae la tarde como una bendición del cielo, el aire fino de la hora se carga de sutiles aromas, al tiempo que salen de sus ranchos —como sapitos en día de lluvia— unos niños blancos y una niña negra para oir con respeto cómo canta el abuelo.

Hará unos ocho años nos llamó para devolvernos la guitarra (no aceptársela hubiera sido una ofensa) porque ya sus manos no podían con ella. Y así se empezó a morir.

NOTAS AL APENDICE MUSICAL

ESTILO — Compuesto sobre tema recopilado en Solís de Mataojo (Lavalleja) por Cédar Viglietti en 1927. Fue publicado completo para guitarra por la "Antigua Casa Núñez", Benos Aires 1967.

OTRO ESTILO — Compuesto por Luis Alba y publicado completo para guitarra en "Folklore en el Uruguay" de Cédar Viglietti, Montevideo 1947.

CIFRA — Versión tomada del Payador López, de Durazno, en 1897, por Luis Alba.

OTRA CIFRA — Composición de carácter más popular, recogida por el autor en 1920.

CIELITO — Tomado del estudio sobre Bartolomé Hidalgo, de Martiniano Leguizamón: "El primer poeta criollo del Río de la Plata" y reproducido por Carlos Vega.

OTRO CIELITO — Compuesto por Luis Alba y publicado completo para guitarra en "Folklore en el Uruguay" de Cédar Viglietti, Montevideo 1947.

CIELITO — Compuesto en 1891 por el músico compatriota Leopoldo Díaz, quien lo acopla a su Pericón.

MILONGA — Tomada en parte a un cantor en las Costas del Olimar 1910, por Luis Alba y publicada en forma completa en la obra citada. Agregamos por vía de ejemplo las semicorcheas de los tres últimos compases.

MALAMBO — Compuesto por Luis Alba para "Folklore en el Uruguay", del autor. Montevideo 1947.

MALAMBO — (Más popular). En estos dos compases que deben hacerse a base de continuos rasgueos, está contenida la forma más completa —y más sencilla— de esta danza.

PERICON — Tomado por Luis Alba en 1897 a Cándido Silvera, Teniente Alcalde de la 17ª Sección de Montevideo, en la pulpería llamada "del Catalán Casella".
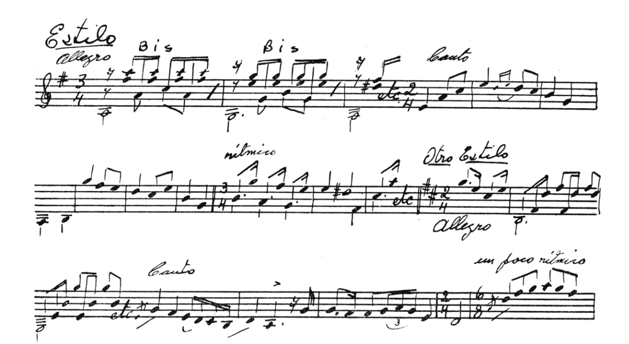
MEDIA CAÑA — Reconstrucción de Luis Alba en base a melodías recogidas en el litoral uruguayo a fines de siglo.
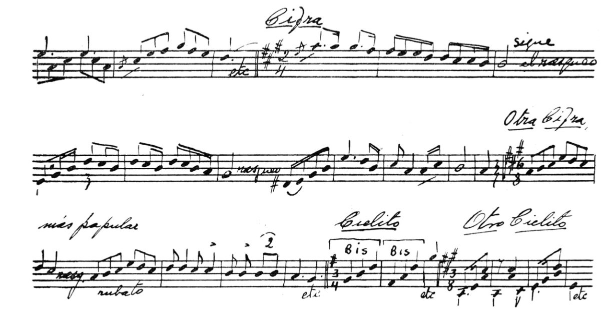
POLCA — Recogida por Luis Alba en 1907 a un acordeonista de apellido Ramos, en costas del Arroyo de la Virgen (Florida).
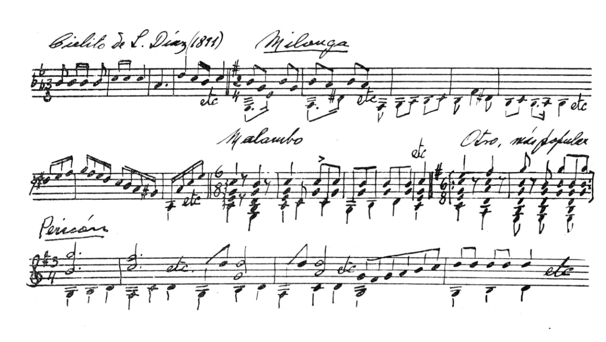
VIDALITA — Tema popularísimo en todo el país a comienzos del siglo.

HUELLA — Tema relativamente popular, oído reiteradamente por nosotros hacia 1915.
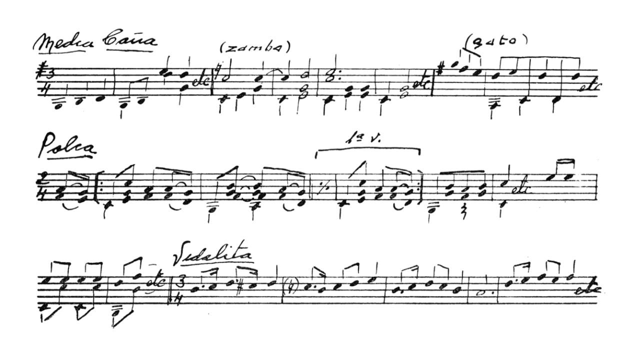
TRISTE — Composición de Luis Alba en base a tema oído en Soriano a fines del siglo, y publicado completo en nuestro "Folklore en el Uruguay". No se ajusta a las clásicas ocho sílabas —como tampoco la primer Cifra—; pero al modificarlo se arriesgaba destruir su indiscutible belleza. Obsérvese cómo acusa marcada influencia incaica.


Estilo
Allegro
Bis
Bis
Canto
etc
rítmico
etc
Otro Estilo
Allegro
Canto
etc
un poco rítmico

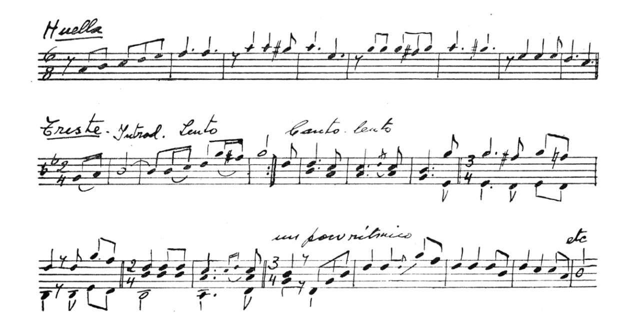

Cifra
etc
sigue
el rasgueo
Otra Cifra,
rasgueo
más popular
rasg.
rubato
2
etc
Cielito
Bis
Bis
etc
Otro Cielito
etc



Cielito de L. Díaz (1891)
Milonga
etc
etc
etc
Malambo
Otro, más popular
etc
etc
Pericón
etc.
etc
etc



Media Caña
(zamba)
(gato)
etc
Polca
1a v.
etc
Vidalita
etc


Huella
Triste. Introd. Lento
Canto. lento
un poco ritmico
etc

BIBLIOGRAFIA

En la preparación de esta obra, además de la información recogida personalmente en las propias fuentes populares, se han tenido en cuenta obras y artículos de los siguientes autores:

Eduardo Acevedo Díaz — A. Acevedo Hernández — Francisco Acuña de Figueroa — J. Alonso y Trelles ("El Viejo Pancho") — Orestes Araújo — Isabel Aretz — Fernando Assunção — Víctor Arreguine — Lauro Ayestarán — Félix de Azara — Francisco Bauzá — Andrés Beltrame — Francisco A. Berra — Areliano Berro — P. Berrutti — Luis P. Bonavita — P. Caldleugh — P. G. Cattaneo — Paulo de Carvalho Netto — Félix Coluccio — "Concolorcorvo" — Paixão Cortés — Charles Darwin — F. Espinoza y Téllez — M. Falção Espalter — J. M. Fernández Saldaña — Juan C. Ferrer — Lázaro Flury — Jorge M. Furst — Manuel Gálvez — Flavio A. García — Serafín J. García — Nicasio García Berisso ("Sandalio Santos") — G. García Selgas — A. Gentleman — Domingo González ("Licenciado Peralta") — Ramón P. González — J. Graaner — C. Graham — Paul Groussac — Juan Carlos Guarnieri — Bartolomé Hidalgo — Arsene Isabelle — Tomás de Iriarte — Dámaso A. Larrañaga — Martiniano Leguizamón — Barbosa Lessa — M. López Ossorio — Antonio D. Lussich — Ventura Lynch — Santiago Maciel — A. Magariños Cervantes — Alcides de María — Isidoro de María — F. Molina Tellez — Ismael Molla — José Monegal — A. Montiel Ballesteros — Daniel Muñoz ("Sansón Carrasco") — Alcides d'Orbigny — I. Pereda Valdés — Antonio N. Pereyra — Dom Pernetty — Juan E. Pivel Devoto — José Podestá — Domingo Pratt — J. Proctor — Carlos Reyles — J. y G. Robertson — Gregorio F. Rodríguez — Yamandú Rodríguez — Marcelino Román — Rómulo Rossi — Vicente Rossi — Carlos Roxlo — Ana S. de Cabrera — E. de Salterain y Herrera — Sandalio Santos — Rafael Schiaffino — F. Silva Valdéz — Leogardo Torterolo — J. Torre Revello — Carlos Vega — Javier de Viana — Daniel Vidart — J. Zorrilla de San Martín y Alberto Zum Felde.

INDICE

Este libro fue realizado para las
EDICIONES DEL NUEVO MUNDO
con la contribución de la Comisión
del Papel (Ley Nº 13.349, art. 79),
en los talleres gráficos de la
IMPRESORA CORDON, Dante 2156
en el mes de mayo de 1968.

Cédar Viglietti, conocido como virtuoso de la guitarra, es asimismo un estudioso y un metódico investigador de los orígenes musicales nacionales.

Su infancia transcurrió en la villa de la Unión, en contacto con payadores y viejos cantores de nuestras formas folklóricas, que despertaron en él una definida vocación por el conocimiento de su pasado. "Folklore Musical del Uruguay", cuidadoso análisis de la expresión musical oriental, animado con lo pintoresco, lo típico y lo crítico, es un estudio basado tanto en la erudición bibliográfica, como en una minuciosa búsqueda que le ha permitido reunir valiosísimas y originales informaciones en las propias fuentes populares, campesinas o urbanas.

CARATULA DE HORACIO AÑON

biblioteca uruguaya